Çağlar Boyunca
İletişim Sanatı Olarak

DANS VE HALKDANSLARI

M. Tekin KOÇKAR

Sporsal
Uygulama
Dizisi
10
Bağırgan Yayınevi

ÇAĞLAR BOYUNCA

BEDEN DİLİNDE SANAT ve

KÜLTÜR İLETİŞİMİ

DANS

VE

HALKDANSLARI

M.Tekin KOÇKAR

ANKARA Şubat 1998

Sayın Ahmet ŞENOL'a
çalışmalarında
başarılar dilerim.
M. Tekin KOÇKAR
Eskişehir, 2003

M. Tekin KOÇKAR • 1998

ÇAĞLAR BOYUNCA BEDEN DİLİNDE

SANAT VE KÜLTÜR İLETİŞİMİ

DANS VE HALKDANSLARI ©

Bağırgan Yayımevi - Ankara

ISBN: 975-581-017-X

Kapak Tasarımı: Yrd. Doç. Dr. M. Kazım SEZGİN

Yayın Ön Hazırlık: BAĞIRGAN YAYIMEVİ

Teknik Hazırlık: Oray Ajans (425 04 04 - Ankara)

Basım Yeri: Kültür Ofset - Ankara

İSTEME ADRESİ

M. Tekin KOÇKAR
Üniversite Evleri
C.9 Blok D.26
26040 ESKİŞEHİR
e-mail: mtekink@ttnet.net.tr

Konur Sok. 10/3 Kızılay - Ankara

Tel: (312) 419 78 93

Alan Abrek ve Roza'ya

SUNUŞ

Yaşam, yanılgılardan alınan derslerin bileşkesidir derler. Yaşamda yanılmamayı öğrenmek ise insanoğlunun çok ileri bilinç düzeyinde ulaşabileceği bir erdemdir. Ama yanılmamak, yaşamı da dondurmak anlamına gelmez mi? Donmuş bir yaşamdan kötüsünü düşünmek bile istemem doğrusu. Yanılgı, aynı zamanda yaşamda acı çekmeyi ve sevinci de beraberinde getirir. İnsan yaşamındaki tuhaflıklar, güven duygusu, başkaldırı, ihanet, sevgi, nefret, intikam gibi duygular yaşanan her anın tadına varması konusunda insanı düşünmeye yönlendirir. Bu özelliklerin tümü dansta var. Dans da insan yaşamının en önemli unsurlarından biri. Hatta yaşamın kendisi. İnsan iletişimini ve bilgilerin asırlar sonrası kuşaklara ulaşmasını sağlayan çok önemli taşıyıcı görevini de üstlenir dans. Bu açıdan bakıldığında insanların birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarını, ilk insandan günümüze gelinceye kadar dansa verdikleri önem sayesinde çok açık biçimde anlayabiliriz. Dansı yapanlar kimler olursa olsun insan olmanın bütün özelliklerini de ortaya koymuşlardır kuşkusuz.

Ülkemizde eğitim politikalarını oluşturanların dansla ilgili son derece tutucu davranış dans türlerini birbirinden ayırmak yolunu seçerek dansın iyi bir insan eğitimi aracı da olduğunu göz ardı ettikleri kanısındayım.

Bu kitapta dans kavramını halk dansları ile birlikte almaya bu nedenle karar verdim. Bence en önemli sanat alanlarından biri olan Dans Sanatı'nın özellikle Balenin ne kadar zor, zahmetli ve riskli bir eğitim gerektirdiğini yaşayarak görenlerdenim. Uzun yıllar da Halkdansları için uğraş verdim. Sanırım şimdiye kadar iki dans tekniğini birbirinden ayırmak gibi büyük bir yanlışlık yapıldı diye düşünüyorum. Bu kitapla elimden geldiğince iki tekniği birleştirmeye çalıştım. Bunu yaparken çok şeyi az sözle anlatmanın zorunluğundan kaynaklanan eksiklikler olabilir. Hoşgörü en büyük dileğim.

5 Mart 1998 - ESKİŞEHİR

M. Tekin KOÇKAR
Anadolu Üniversitesi
Halkbilim Araştırmaları Merkezi Müdürü

İÇİNDEKİLER:



A. DANSIN DOĞUŞU VE GELİŞMESİ

1. İLKELLERDE DANS

İlkel insan algılayabildiği ölçüde kendine nedensellik yaratır. Algılayamadığı ya da bir nedene bağlayamadığı olayları, nesneleri; doğa üstü nedenlerle, kavramlarla, güçlerle açıklamaya çalışır. Böylece insan bilincinin soyutlama yeteneği gelişir. Kendine kutsal varlıklar oluşturur, çeşitli nesnelere saygı göstermeye başlar. Ardından tapınmalar, ayin ve büyüler gibi ritüel törenler oluşur. İlk dans, bu törenlerde tarım (tahıl, pamuk, fındık, üzüm gibi ürünlerin ekimi, hasadı, harmanı); hayvancılık; deniz-kara avcılığı; savaş, evlenme gibi sosyal ve ekonomik olayların; yağmur, kar, fırtına, deprem, dalga, ağaçların rüzgarla sallanması gibi doğa olaylarının; kötü ruhları kovma, bereket, güç dileme, sağaltma gibi ruhsal-dinsel olayların **"gerçek"**ten soyutlanarak hareket ve ritmle anlatılması sonucu doğdu. Dans, ilk insanlar için anlaşmakta çektikleri güçlüğe buldukları ilk çözümdü.

> "...*İlk insanlar onbinlerce yıl önceki o müthiş çaresizlikler içinde, doğaya karşı sürdürdükleri ölüm kalım savaşı sırasında olayları yorumlayabilmek için dinsel-metafizik yöntemler kullanmak zorunda kalmışlardır. Doğa ile kurulan ilişkilerdeki pratiğin azlığı, bunlardan sağlanan anıların birbirinden kopukluğu, genellemeye gitme olanaklarının kısırlığı, kavramların eksikliği...vb.gibi etkenler bu gereksinmelerin öz ne denini oluşturmuşlardır.*"(TEBER,1978,s.14)

Teber'in yukarıdaki alıntıda belirttikleri, ilk insanların iletişim kurmakta karşılaştıkları güçlüğü danslı anlatımla çözmeye çalıştıkları savını destekler niteliktedir.

Ülkemizde dansla ilgili yayınlanan ilk yazıda Rıza Tevfik şunları ileri sürüyor:

> "...*Daha giyinmek gereğini anlayamamış, hatta uygar bir insan gibi yürüme yeteneği bulunmayan ilkeller bile oyun oynamayı biliyorlar. Onların kendilerince bazı özel kurallara bağlanmış ve düzgün devinimlerle uyumluluk içinde olan müzikleri vardır.*"(SERNİKLİ,1976,s.3)

Günümüzde bile Afrika ya da Avusturalya'da yaşayan ilkel yerli kabilelere bakıldığında onların da doğum, ölüm, av, savaş, evlenme gibi bütün törenlerinin ritüel olgulardan oluştuğunu ve bu törenlerin büyük bölümünde dans olayının varlığını görmek mümkün. And'a göre' ...bu tören danslar bir görev, bir ödev kavramıyla birleştiğinde" topluluğun bireylerini birbirine bağlayarak onları belli amaçlara yönlendirir.(AND,1974,s.14)

Çünkü ilkel insan her şeyi bir amaç için yapar:

> "...*insan sanatı yaratmakla gücünü arttırmakta ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans, topluluğun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu.*" (FISCHER, 1980,s.39)

Dansın fiziksel oluşumunda insanın çocukluk çağlarıyla, ilkel insanın ilk hareketlerinin etkisi aynıdır.

İnsan doğası gereği, daha yaşamının ilk yıllarında bile sevdiği bir yiyeceği ya da oyuncağı gördüğünde el çırparak, atlayıp zıplayarak, sevimli gülücüklerle bağırarak sevincini anlatmaya çalışır. İstediği bir şeyi alamadığında ya da istemediği bir hareketi yapmaya zorlandığında ise kızıp bağırarak, kaşlarını çatarak, ağlayarak, tepinerek, ellerini döver gibi sallayarak duygularını dile getirir.

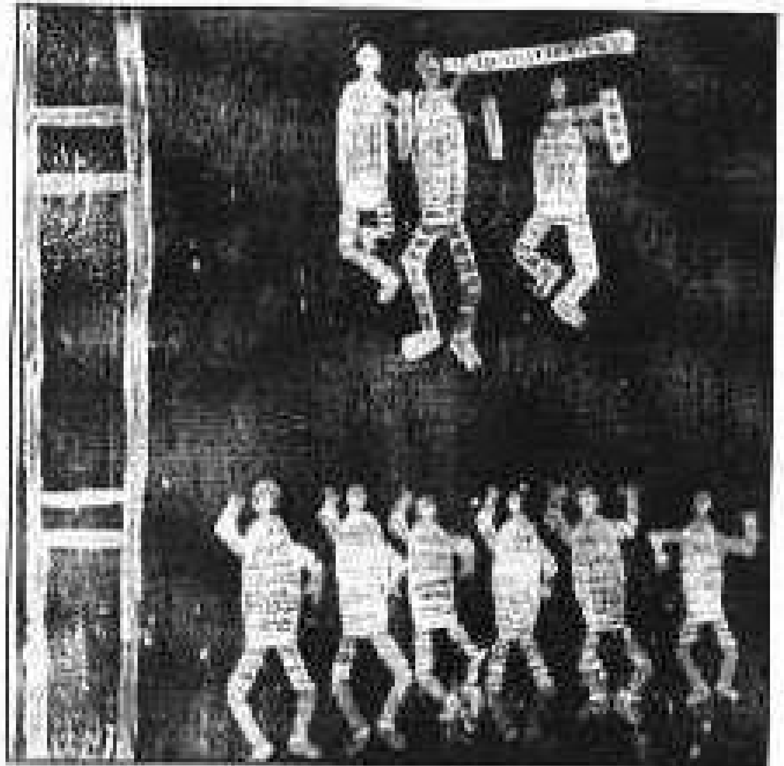
Yine Rıza Tevfik'e göre:

> " *İlkellerin oyuna verdiği önem hiçbir uygar ulusda görülmemiştir. Hatta güzel sanatların uygarlıkla birlikte gelişmesine karşın dansın öneminden değer yitirmesi ve uygar uluslarda toplumun geçim koşulları ve gereksinmeleri nedeniyle aldığı değerle, ilkellerdeki yaşamdaki tüm olayları içerdiğinden toplumsal önemi birçok araştırıcının dikkatini çekmiş ve " bu ulus için dansın önem derecesi uygarlık düzeyi ile ters orantılıdır" yargısını çıkarmıştır.*"(SERNİKLİ,1976,s.4)

İlkellerin dansa av kadar önem verdiğini arkeolojik buluntulardan yararlanarak da anlayabiliyoruz. Anadolu'da Çatal Höyük'te bulunan 9 bin



Arkaik döneme ait, üzerinde el ele tutuşmuş dansçılar bulunan pişmiş topraktan yapılmış, çan biçiminde heykelcik. (TANAGRA - BOEOTIA)



Yerel törende dans edenleri simgeleyen ağaç kabuğu üzerine boyama figürler. (Umbakumba Deresi - AVUSTURALYA)

yıl öncesine ait, insanoğlunun yaptığı en eski renkli duvar resminde bunu görmek mümkün. Resimde dansçılar pars derisi giyinmiş, ellerinde ok ve yaylarla davul eşliğinde dans ediyorlar. And'ın saptamasına göre davulun tokmağının biçimi bugün Anadolu'da kullanılan davul tokmağının aynısıdır.(AND,1964,s.120)

SAYGUN ise hem dansı hem müziği ilkel törenlerin ayrılmaz bir parçası olarak görüyor ve taşıdıkları anlamları törenin niteliğine bağlıyor:

> "...*İlkel insanda, bir ayinin parçası olmayan, gerçekten bir amacı olmayan bir harekete rastlamak olanaksızdır. Musiki, sözgelimi ölenin ruhunu sakinleştirmek için söylenen bir ağıt olacak, böylece amacı ölüden canlılara gelebilecek zararları önlemeye çalışmak olan karmaşık bir ayinsel törenin bütünleyici parçası haline gelecektir. Dans ise, sözgelimi bir kavga sahnesinin canlandırılması olacak ve o da törenin bir parçası olacaktır.*"(SAYGUN,1975,s.23)

İlkel büyünün temeli yansılamaya dayanır. Dış dünyanın somut bazı yasalarla yönetildiğini daha kavrayamamış olan ilkel insan henüz algısal bilgi aşamasındadır. Bu nedenle ilkel tapınmaya başvurur. THOMSON, bilinçli öykünmenin (yansılamanın), insana maymunsu atalarından kalan bir özellik olduğunu belirtiyor:

> "...*insan yapacağı işi önceden ya da sonradan gösteri olarak gerçekleştiriyordu. Bunun nesnel bir işlevi vardı; insanın o işi daha iyi yapabilmesini sağlıyor, yeteneğini geliştiriyordu. Yansılama böyle doğdu. Ortaklaşa çalışmadaki ses ve gövde devinimleri gerçek çalışma sürecinden ayrı olarak, türküyle dansı birleştiren bağımsız bir etkinlik durumuna getirildi (...) Totem bir bitkiyse büyümesi ve insanlar tarafından toplanması, bir hayvansa belirleyici özellikleri ya da yakalanması ve öldürülmesi gösteri olarak gerçekleştirilir.(...) Tribü yaşamının daha ileri aşamalarında yansılama danslarının bütün doğa olaylarına uygulandığını görürüz: Ekinlerin büyümesini sağlamak amacıyla yapılan danslar, doğal yıkımları önlemek için yapılan danslar, solup küçülen ayı yeniden canlandırmak için yapılan danslar.*" (THOMSON, 1987,s.58-59)

2. İLK UYGARLIKLARDA DANS

Yunan Uygarlığında Dans:

Eski Yunanistan'da dans, şiir ve ezgiden ayrı düşünülemezdi. Bu üç sanat dalı, **Müzik** (Müz'ler sanatı) adı altında tek bir sanat dalı halinde birleşmişti.(ATAMAN,1947,s.35)

Müzik ve dansın, tutkular ve ahlak değerleri üzerindeki etkileri konusunu uzun uzadıya ele alan düşünür **EFLATUN** dansı, kişiyi soylulaştıran, uyumlu ve zarif kılan, kendisi ve toplum yararına eğiten bir medya olarak görüyor ve ideal **"Devlet"**inde dansa yer verilmesini istiyordu.(EFLATUN,1985,s.100)

ATAMAN da benzer nitelikte bir saptamada bulunuyor:

> *"...Ailenin, kabilenin veya sitenin şerefi bahis konusu olan bazı törenlerde delikanlılar teganni ve dans edebilmeli idiler. Köle ve esir olmayan her çocuk teganni etmeyi, lir veya flüt çalmayı öğrenmekle mükellefti."* (ATAMAN,1947,s.36)

Eski Yunan Tiyatrosunda, şarap tanrısı **Dionysos** onuruna yapılan törenlerde **Dithyrambos**'ların halka biçiminde toplanarak yaptıkları neşeli dans, iki ayrı yönde gelişerek bir taraftan **Tragedya**'yı, diğer taraftan da **Komedya**'yı doğurmuştu. Tragedya'nın dinsel düşünceye dayalı ağır ve kibar tavırlı dansına **"Emmelia"**, Komedya'nın siyasal hicivli, açık saçık dansına da **"Kordaks"** denirdi.(NUTKU,1985,s.28-42)

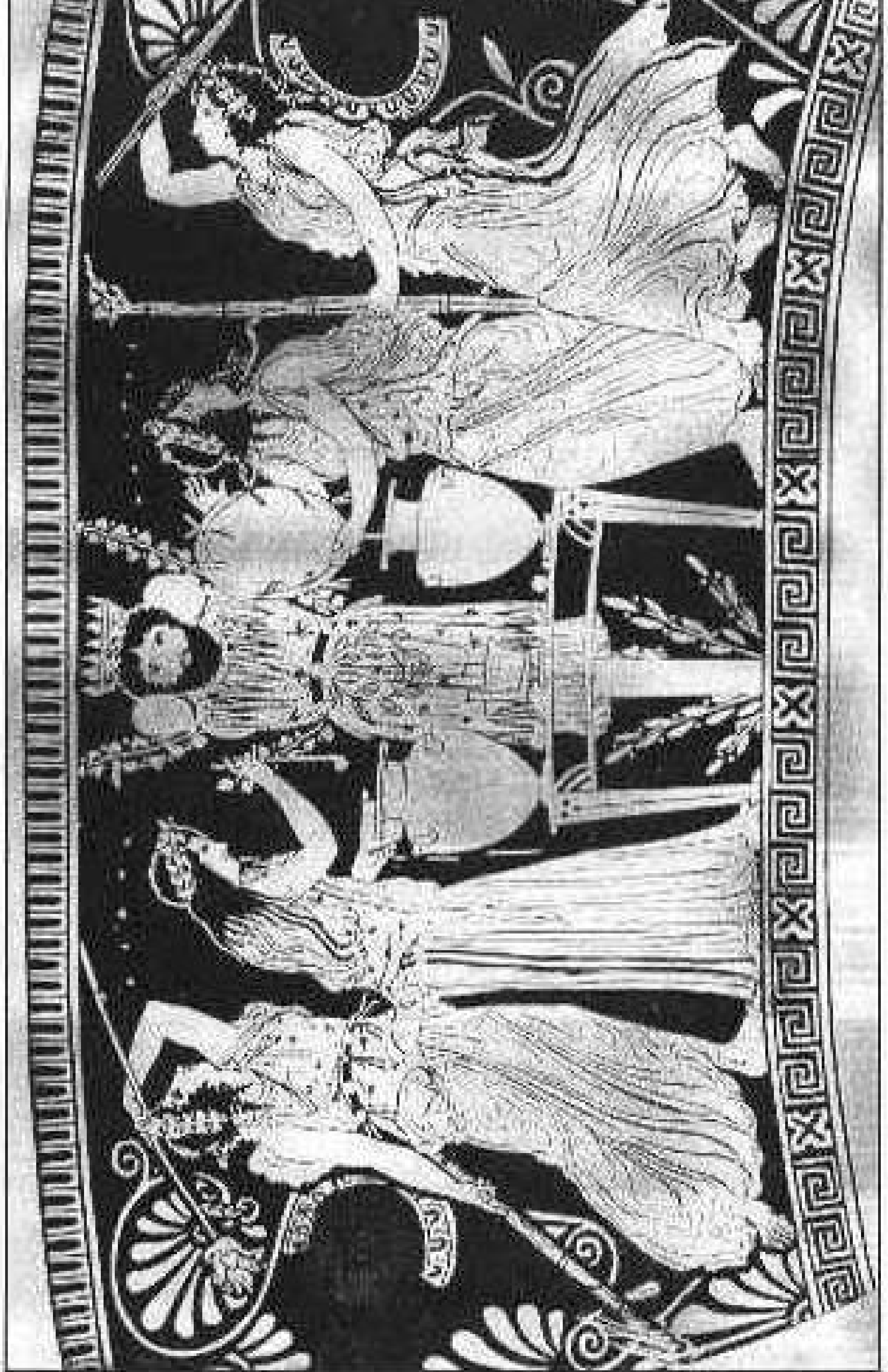
Eski Yunanistan'daki diğer dans türleri de özelliklerine göre şöyle sıralanabilir: Isparta'da doğmuş olan **"Dipodi"** ve **"Bibasis"**, savaş dansı **"Pyrrhique"**, ziyafetten sonra yapılan dans **"Komos"**, zerafet dansları **"Kollinikos"** ve **"Hedikomos"**, kadınlar dansı **"Keladisma"**. (ATAMAN,1947,s.51)



Anaerkil toplumlarda doğum, evlenme ve ölüm törenlerindeki ritüel tapınmalar ana tanrıçanın kutsallığına adanırdı. Bunu örnekleyen, tacı üzerinde trans halinde dönerek dans edip tapınanların figürleriyle süslenmiş ana tanrıça başı. (KIBRIS, İ.Ö. 6.yy.)



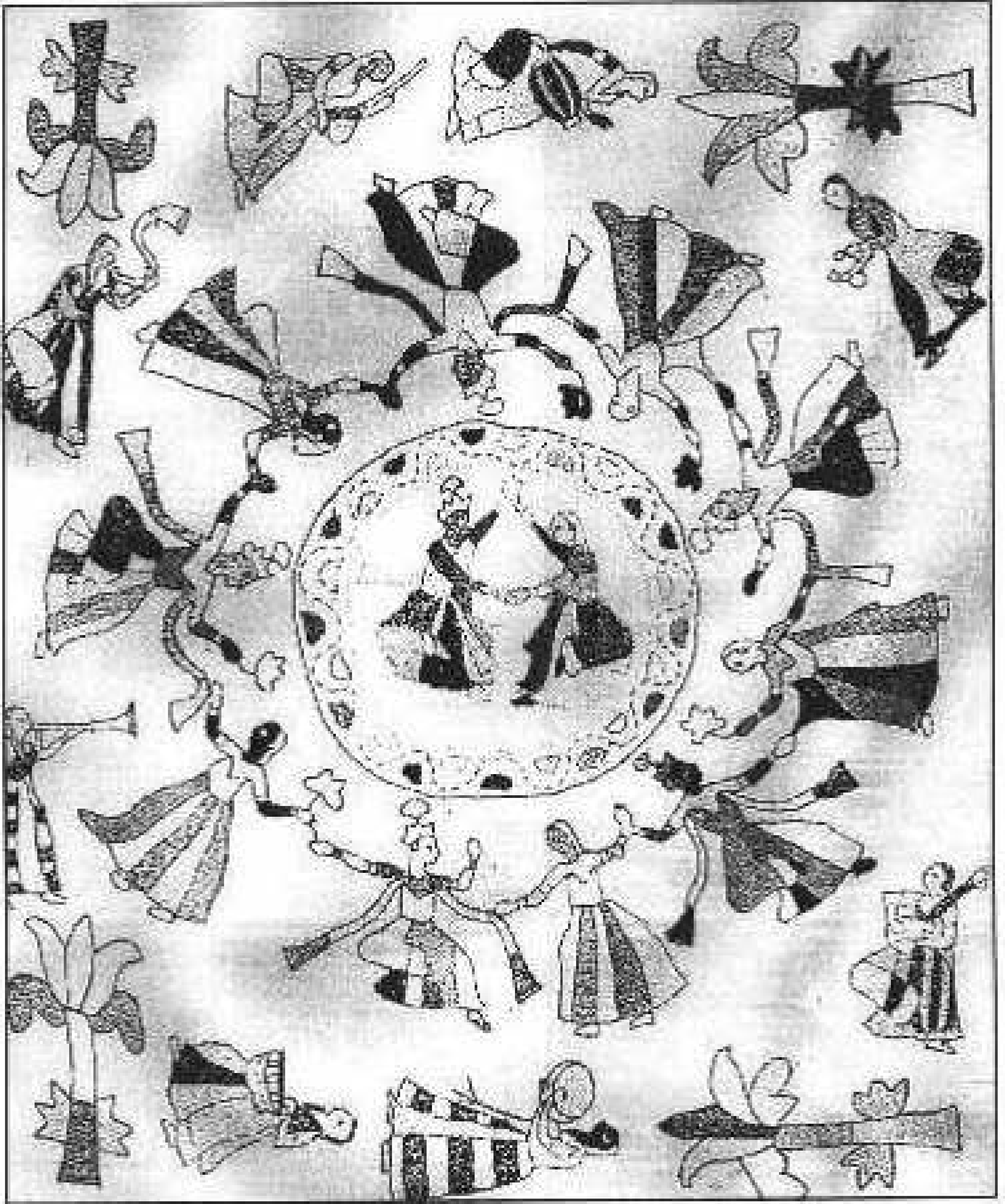
Eski Yunanistan'da APOLLO onuruna yapılan bir festivalde dans eden kız ve erkek figürü (TARANTO, y.İ.Ö. 410)



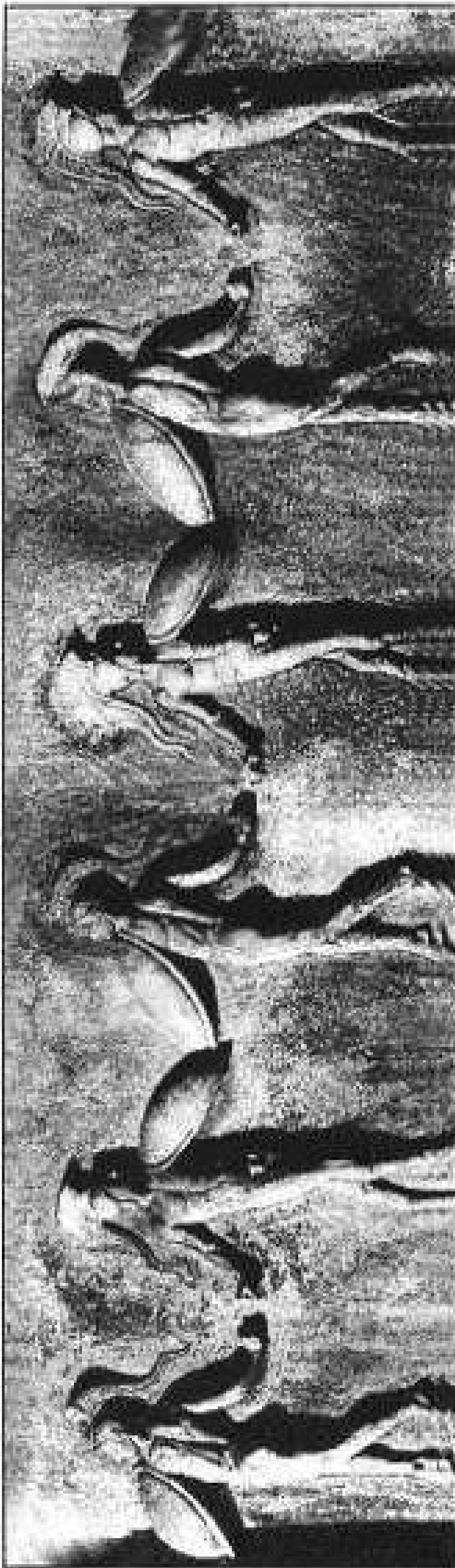
MAENADS- DIONYSUS'u taparken. Boyalı pişmiş toprak kap.
(NAPOLİ Ulusal Müzesi.
STAMNOS, y.İ.Ö. 420)



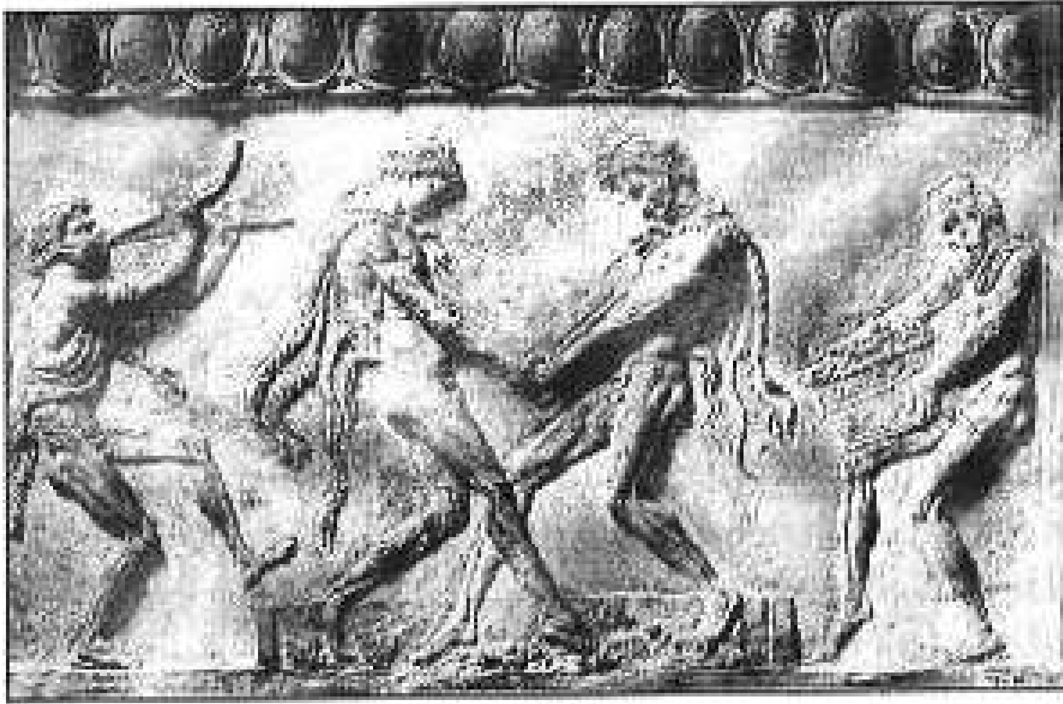
Eski Yunanistan'da birçok yarı-tanrısal kahramanın görevi bu dünyanın insanına öteki dünyadan bir hazine getirmekti. Bu görev o hazineyi koruyan güçlerle mücadeleyi gerektiriyordu. POSEIDON'nun oğlu HERCULES ile TRITON arasındaki savaş sırasında el ele tutuşarak dans eden NEREID'lerin resmedildiği boyalı, pişmiş topraktan yapılmış çanak. (YUNANİSTAN, İ.Ö. 6.yy.)



Hint mitolojisinde tanrı KRISHNA ile GOPIS'in danslarına, el ele tutuşarak danslarıyla, çalgılarıyla eşlik eden çoban kızlar. Hindistan'da düğün hediyelerinin örtülmesinde kullanılan, müslin kumaş üzerine sim işleme örtü. (KUZEY HİNDİSTAN, 18.yy)



CORYBANTES dansı,
Yunan röliyefi,
(VATİKAN MÜZESİ)



Yunan hasat ve bağbozumu festivallerinde, bereket tanrıları danslarla şereflendirilirdi. Pişmiş topraktan yapılmış röliyef üzerine resmedilmiş Bağbozumu Dansı.
(MYRENE, Küçük Asya, ROMA dönemi)



PYRRIC dansı. Bu dans CRETE'den SPARTA'ya ve diğer Yunan bölgelerine kadar yayılmıştı. Röliyef'te Küçük ZEUS'u tehdit eden CHRONOS (Saturn)'tan onu koruyan KOURETES'in Pyrric dansı anlatılıyor. (CAMPANIAN röliyefleri. LOUVRE Müzesi, PARİS)

Roma Uygarlığında Dans

Eski Romalıların dansları, sahne üzerinde çalınıp söylenen ünlü şiirlere eşlik etmek, bu şiirlerdeki kişileri ya da olayları taklit etmeye dayanan hareketlerdi. Ancak bu hareketlere pek dans denemezdi. Çünkü Romalılar için dans etmek soysuzluğun bir simgesiydi. Dansı esirlere yaptırırlardı.(ATAMAN,1947,s.64)

Romalılar, İmparatorluğun yıkılış dönemlerine doğru sahne ve seyirlik oyunlarında büyük ilerlemeler kaydettiler. Danslar eski inceliğini yitirdi ise de, dansın toplumsal önemini kavrayan Romalılar, soyluların kızlarına dans dersi dahi aldırdılar.

Mısır Uygarlığında Dans

Eski Mısır'ın müzik ve dans yaşamı ile ilgili bilgileri arkeolojik bulgulardan alıyoruz. Mısır uygarlığının, döneminin en muhteşem ve büyük uygarlığı olduğunu günümüze kadar ulaşan anıtlardan, röliyef ve resimlerden öğrendiğimiz bu ulusun oldukça ileri düzeyde müzik ve dans sanatına sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Eski Mısırlılar dansı diğer birçok uygarlıkta olduğu gibi dinsel amaçlı törenlerde, hasat ve bolluk için düzenlenen şenliklerde yaparlardı. Cenaze törenlerinde ise maskeler takarak yaptıkları dansa ölüm dansı denirdi.

> "...*Mısırda tek, çift veya grup halinde yapılan dansların dramatik, lirik ve grotesk şekillerini din, kültür, taklit, ifade ve savaş temeline dayanan şekillerini resimlerden izlemek kabil olmaktadır.*"(ATAMAN,1947,s.22)

Mısırlılar gibi diğer eskiçağ uygarlıklarının birçoğunda da değişik dans türleri gelişmişti. Babil, Asur, Pers gibi Ortadoğu ve Mezopotamya, İnka, Aztek ve Maya gibi Amerika uygarlıklarında da dinsel, dindışı ve savaş dansları bulunduğunu ve bu uygarlıklarca oldukça önem verildiğini arkeolojik bulgulardan anlayabiliyoruz.

Hint Uygarlığında Dans

Hindistan'da tiyatronun yaratıcısı sayılan **Brahma, Budha** dininin ilkelerini anlatan dört Veda'ya "Natya-Veda" denilen ve konusu tiyatro olan beşinci Veda'yı ekledi. İ.Ö. 200 yılında da Hindistan'ın en eski müzik kuramcısı **Bharata Muni**, "*Natya-Şastra*" adını verdiği dünyanın en eski dramaturji çalışmasını yaptı. Natya-Şastra dans, oyunculuk ve dram sanatlarını ele alan bir yapıttı. Bu yapıtla birlikte oyunlu dans ve şarkılar, efsaneleri ve dinsel konuları işliyordu.(NUTKU,1985,s.26)

Sonraları çok gelişme gösteren Hint dansı **"Kathakali"**'yi ortaya çıkardı. Kathakali doğunun en gizemli anlatım dansıdır. Yalnızca **"Mudra"**'nın (elin duruş biçimi) dörtbinden fazla türü olduğu saptanmıştır. Bu tür geleneksel Hint dansları, **Budha** öğretisini ve evrensel epikleri içeren **"Ramayana"**("Ram",dans anlamına gelir) ve **"Mahabharata"** masallarını anlatır.

Çin Uygarlığında Dans

Çin'de İ.Ö.2200 yıllarında dahi çok düzenli dinsel törenlerin yapıldığı ve savaş başarılarının danslı anlatımla sahneye aktarıldığı belgelenmiştir. Şang Hanedanı'nın tahtta olduğu sürede (İ.Ö.1766-1122) danslar yağmur yağdırma, ekin biçme gibi sosyal içerikli olarak, kurulan bir sahne üzerinde yapılırdı. Dinsel ezgilerle desteklenen bu dansların izleyicileri ise diğer uygarlıklarda olduğu gibi halk değil imparator, saraylılar ve din adamlarıydı.

Japon Uygarlığında Dans

Japonya'da dans sanatı yine dinsel kökenlidir. Japon tiyatrosunun temeli olan "Kagura"lar, Japon danslarının da atası sayılır. **Şinto**'ya tapınmak için düzenlenen bu dansın sanatçıları da Şinto tapınağının kadın dansçıları idi. Kagura'nın kapsamı içinde avcılık törenlerinden kalan **"Şişi"** dansı da vardı. Kagura tanrının varlığını, her an her yerde olduğunu anlatmak için yapılırdı.



Hintli bir BHARATANATYAM dansçısı





"No gösterisi"

KABUKİ'de Kadın rolünde bir aktör

Japon danslı tiyatro sanatında oldukça önemli yer tutan danslar da "**Gigaku**", "**Bugaku**", "**Kyogen**", günümüze dek varlığını sürdürerek önemini yitirmeyen "**No**" ve "**Kabuki**" danslarıdır. (NUTKU,1985,ss.122-127)

No, geleneksel biçimiyle bir yüksek zümre tiyatrosudur. Başrolü yüzü maskeli bir dansçı oynar. Maskeler dansçının ait olduğu sosyal sınıfı, kişiliğini, yaşını ya da içinde bulunduğu ruhsal durumu belirtir. Simgesel anlatımı oldukça fazla olan No'da dansçının elindeki yelpaze bazen bir bıçağı, bazen bir saç fırçasını, bir içki kadehini, bir kelebeği, ok ve yayı, uzaktaki bir dağı ya da yere düşen bir kar tanesini simgeler. Eşlik müziği de geleneksel Japon 5'li sistemine göre düzenlenmiştir. Orkestra ise bir tahta flüt ve üç vurmalı çalgıdan oluşur.

Kabuki, No'nun daha bir genelleştirilip, basitleştirilmişidir ve alt tabaka yani burjuva kökenlidir. Koyu bir makyaj ve makyajlarda stilizasyon ön plandadır. Kabuki dansında jest ve mimiklerin önemi büyüktür. Çalgıların ve müziğin de No'ya oranla önemi daha fazladır. Müzik Kabuki'de ruhsal bir güdüleme sağlamaktadır. Birkaç nota ile izleyici uyarılır, yumuşak parçalarla aşk ve üzüntü anlatılır ya da birkaç sert davul vuruşuyla azgın duygular dile getirilir. Temel çalgılar flüt ve davuldur. Konuları No'ya göre daha gerçekçidir. Çoğunlukla aşktan kaynaklanan kıskançlık duyguları, ölümcül kavgalar ve Samurai düelloları konu edilir.(ÇOLPAN,1964,s.3)

3. ORTA ÇAĞ VE RÖNESANSTA DANS

Roma'nın yıkılışından sonra Avrupa'ya egemen olan Katolik kilisesinin baskısı ile değişik konularda yapılan dans gösterileri yerini halkın eğlenceli danslarına bıraktı. Bu dönemde insanları eğlendirmek için yapılan gösteri dansları "**Juggler**" denen, seyyar ozan, dansçı, şarkıcı ve müzisyenin yerini tutan kişilerce yapılırdı.

Bu danslar daha sonraları soylular tarafından düzenlenerek gösterişli kostümlerle saraylarda kral ve kraliçe karşısında oynanan toplum dansları haline getirilmiştir.

12.yüzyıla kadar yapılan danslarla ilgili ayrıntılı bilgiye sahip değiliz. Ancak bu yüzyıldan sonra yazılı ve sözlü Avrupa edebiyatında dansla ilgili bilgileri bulabiliyoruz.

12.ve 15.yüzyıllarda gezici şairler olan "**Tülber**"ler, şiirlerinde "**Viel**" adı verilen bir çalgı eşliğinde yapılan "**Estampie**" danslarından söz ederler.

Yine bu yüzyıllarda Avrupa saraylarının başlıca eğlencesi olan "**Dasdans**" yapılırken, köylüler de halka biçiminde sıralanıp varyantı olan "**Karar**" dansını oynamışlardır.

19.yüzyıla kadar Avrupa'da yapılan danslardan bazıları şunlardır:

Gavot: 15.yüzyılda çok moda olan canlı bir köylü dansı. Fransa'nın güneydoğusunda yaşayan "Gavot"lardan kaynaklandığı söyleniyor. Gavot, saray salonlarına girdiğinde "Brandt" dansından uyarlanan sekmeli adımlarla yapılmaya başlanmıştı. Çiftler dansın sonuna geldiklerinde eşlerini öperek dansı tamamlarlardı. Sonraları dansın hareketleri gittikçe ciddileşip, öpücüklerin yerini eşlerin birbirlerine verdikleri çiçekler aldı.(KERESTECİ,1989)

Volt: 15.yüzyılda bir süre oldukça kaba bir köylü dansı olarak görülen Volt, İngiltere Kraliçesi I.Elizabeth tarafından bir baloda yapılınca hemen saraylarda moda oluvermişti. Volt'da çiftler yüzyüze durarak oldukça hızlı bir şekilde dönerlerken, kadınların arada bir ayakları yerden kesilirdi. 16.yüzyıl sonlarında Volt'un yerini "**Courrante**" almıştır. Çok uzun yıllar yerin koruyan bu dans üç zamanlı müzik eşliğinde, hafif ve sık sık yapılan sekme hareketlerinden oluşurdu.

Morisco: Bacaklara çıngıraklar takılarak, yüz siyaha boyanarak yapılan eski bir 15.yüzyıl İspanyol dansı. Tarihçi **HAMMER**, yazılarında 16.yüzyıl İstanbul düğünlerinde bu dansın yabancılara oynandığını yazmaktadır. Bu nedenle Morisco dansının doğudan geldiği sanılıyor. 1588'de **Thoinot ARBEAU** yayınlamış olduğu dans kitabında da bu danstan söz etmektedir. (AND,1982,ss.188-189)

Saltarello: 6/8 ölçülü, kıvrak bir dans olan Saltarello, İtalyan kökenlidir. Hoplamak-sıçramak fiili olan "saltare"den gelir.

Menuet: 14.Lui'nin saraya 1650'lerde getirdiği bir Fransız köylü dansıdır.En uzun süre yaşayan danslardan biridir. Küçük, belirli adımlarla ve zarif tavırlarla yapılır.(KERESTECİ,1989)

Chacona: Yaklaşık 1600'lü yıllarda ortaya çıkan kıvrak bir danstır. **Cervantes, Covedo** ve çağın diğer yazarları Meksika'dan geldiğini ileri sürmüşlerse de Meksika'nın yerel bir dansı mı yoksa orada değişime uğramış bir İspanyol dansı mı olduğu bilinmemektedir. Önceleri kastanyet kullanarak tek bir kadın ya da bir çift tarafından ağırbaşlı bir edayla yapılırken daha sonra çeşitli güç hareketleri içeren bir dans biçimine dönüştü.(KERESTECİ,1989)

Bunların dışında adlarını sıralayabileceğimiz ortaçağ ve rönesans dansları: İngiliz kökenli 12/8 lik bir dans olan "**Gigue**", Venedik'te gondolcular arasında oldukça yaygın olan bir Tirol bölgesi dansı "**Forlene**", Bale'nin türediği dans olarak da bilinen "**Bourre**", yine İngiltere'den geldiği sanılan, 14.Lui ve 15.Lui'nin saraylarında çok moda olan "**Paspiet**", "**Rigodon**", "**Contrdans**", "**Anglese**" ve Polonya'nın eski asilzade dansı olarak bilinen üç zamanlı ve orta hızda yapılan "**Polonez**", 18.yüzyıla kadar Avrupa'da moda olan danslardan bazılarıdır.

Dans, bu yüzyıllarda saraylıların bir ayrıcalığı durumundaydı. Böylelikle varlığını sürdürmek ve gelişmek zorunda olduğundan, dansa katı kurallar kondu, kurumlaştırıldı. İlk dans okulu 1661'de **Fransız Kraliyet Dans Akademisi** adıyla Paris'te kuruldu. Böylelikle ilk dans öğretmenleri daha 14.yüzyıldan başlayarak dansa kurallar koymaya başladılar.



GAILLARDE



POLONEZ DANSI

4. 18.VE 19. YÜZYIL DANSLARI

Bu yüzyıllarda Avrupa'da saray soylularına yeni sınıfların katılması ve burjuvazinin oluşmasıyla birlikte danslar saraylardan, büyük toplantı salonlarına geçti. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında sosyete dansları oluşmaya başladı. Bu dönem danslarından bazıları şunlar:

Mazurka: Üç zamanlı, orta tempoda ve birinci zamanları vurgulu, Polonya kökenli bir sosyete dansıdır.

Galob: Hızlı ve iki zamanlı, bazı yerlerinde sıçramalar bulunan bir danstır.(KERESTECİ,1989)

Cotignon: Eski Fransız danslarından olup, koşma ve sıçrama hareketlerinden oluşan kotignon, sosyete balolarının sonunda yapılırdı. Dansı başta bir kavalye yönetirdi. Belli bir müziği olmayan bu dans Polka ya da mazurka müzikleriyle de yapılırdı. Cotignon'un anlamının bir çeşit kadın giysisinden geldiği sanılmaktadır.

Kadril: İngiliz *"Countrydance"*ından geliştirilmiş kırsal kökenli bir danstır. 19.yüzyılda çok moda olan bu dans beş ayrı hareketten oluşmuştu.

Krakowyak: Adını Polonya'nın Krakow şehrinden alan Polak kökenli bir sosyete dansıdır. Büyük gruplar halinde oynanan bu dansta çiftlerin ayaklarında büyük çivili ayakkabılar, bellerinde ise metal halkalar bulunurdu. Krakowyak dansını yapan çiftler bağırarak doğaçlama şarkılar söylerlerdi.(KERESTECİ,1989)

Farandole: İspanyol'ların *"Farandulla"*, İtalyan'ların *"Farandola"* dedikleri eski bir Fransız eyalet dansıdır. Dansçılar kalabalık gruplar halinde el ele tutuşarak uzun bir zincir oluştururlar, bir ya da birkaç küçük davul ve düdük eşliğinde yavaş ya da koşar adımlarla hareketlerini sürdürürlerdi. 6/8 lik ölçüde beş ayrı hareketi vardır.

Sequidil: Bugün hala İspanya'da Endülüs'te oynanan eski bir İspanyol dansıdır. 3/4 ya da 3/8 lik ölçüde şarkılı ve kastanyetlerle oynanan bu dansın çalgı eşliğini de genellikle gitar yapardı.

Çardaş: Fransız kadın müzikolog **Michel RENE** (1858-1918) yazmış olduğu müzik sözlüğünde "Çardaş" için şöyle diyor: "*Çardaş Çek'çedir. Genel olarak "Çarşeş"denir. Macar halk dansıdır. İçinde oynandığı sahneye "Çarda" denildiği için bu adı almıştır.*" 18. ve 19.yüzyılın en gözde danslarından biri olan Çardaş ağır bir girişten sonra kıvrak ve hızlı bir tempoya ulaşır. (KERESTECİ,1989)

Fandango: Fandango tutkuyu dile getirir. Dans boyunca eşler karşılıklı sataşır, meydan okur ve birbirlerinin ardına düşerler. Bazen müzik kesilir ve yeniden başlayana kadar dansçılar hareketsiz durur. Bu dansın iki erkek arasında bir ustalık yarışması olarak yapılan biçiminde birinci dansçı ritmi ve adımları verir, ikinci dansçı bu adımları geliştirir. Bu dansda söylenen şarkılar dansdan ayrı olarak gitar eşliğinde çalınıp söylenebilir. Müzik ölçüsü 3/4 ya da 6/8 liktir.

Polka: Polka'nın Bohemia'da doğduğu, Paris'e bir Çek kızı tarafından getirildiği ve oradan dünyaya yayıldığı sanılmaktadır. 18.yüzyıl sonlarında yerli karakterini yitirip bölgesel nitelikler kazanmaya başladı. 19.yüzyılda ise Polonya'lılar, Çek'ler, Litvanya'lılar, Beyaz Rus'lar, Macar'lar ve Yugoslav'lar bu dansın ve müziğinin anavatanının kendilerinki olduğunu iddia edecek kadar yaygınlaştı. Zamanla Polka oynayış biçimine göre bir halkın tanınması mümkün hale geldi.(BELIAJUS,1970,s.36)

Bu danslar dışında 20.yüzyıla gelinceye kadar ortaya çıkmış, zaman zaman moda olmuş diğer bazı dansları şöyle sıralamak mümkün: İki zamanlı eski bir Provans dansı olup, düdük ve Tamburlar eşliğinde oynanan **"Tamburen"**, İspanyol kökenli bir Küba dansı olan **"Habanera"**, Kanarya adaları yerlilerinden alınan **"Canary"**, Avrupayı saran ve bu yüzyıl içinde çok erotik sayılan, günümüze dek ilk adım biçimlerinden hemen hemen hiçbirşey kaybetmeden gelen **"Vals"**.



MAZURKA



KRAKOWYAK

5. 20.YÜZYIL DANSLARI

1900'lü yılların başında Avrupa'da sanayi devrimi sonrası oluşan sınıfsal ayırımlar, sınıflararası iletişimin yoğunlaşmasıyla aşınmaya başladı. Bunun sonucu olarak halk arasında çıkan danslar da, sosyete dansları da bütün sınıflar arasında yayıldı. Yeni danslar, yeni adımlar bulundu. Bu dansların bir kısmı çok çabuk moda olup, çok çabuk sönerken bir kısmı da varlığını günümüze kadar gelişerek sürdürdü.

20.yüzyıl, dans salonlarının açıldığı, dansların artık sahne gösterisi durumuna geldiği bir yüzyıldır. Profesyonel dansçıların yanı sıra, profesyonel dans öğreticileri ve düzenleyicileri de ortaya çıkarak, sahne gösterileri, izleyicileri etkileyebilmek amacıyla Brodway müzikalleri gibi büyük prodüksiyonlara dönüştürüldü.

20.yüzyılda dans salonlarının vazgeçilmez dansları olan, özellikle dünya gençliğini etkileyen dans çılgınlıklarına tanık olundu. Radyo-Televizyon gibi iletişim araçlarının gelişmesi de bu dansların çok çabuk yayılmasını sağladı. Bu danslardan bazılarını şöyle sıralamak mümkün:

Can-can: 19.yüzyılın sonlarından başlayarak Fransa'da geniş ilgi gören bir çeşit Kadril. Orta sınıfın gittiği bar, kabare, gazino gibi eğlence yerlerinin başlıca dansı haline gelen ve belli bir düzeni olmayan salon dansı.

Cake-walk: 1900'lerde Amerikan zencileri arasında yayılan bir dans. Eski zenci geleneğine göre en karmaşık ve güç olan hareketleri yapan köleye ödül olarak kek verilirdi. Dansın adını buradan aldığı sanılıyor. Amerikan operet ve müzikallerinin birçoğunda bu dansa geniş ölçüde yer verildi.

Fox-trot: Adı "tilki adımı" anlamına gelen, Anglo-Sakson kökenli bir dans. Bu dansın müziği caz müziğinde de tema olarak kullanıldı.

Charleston: Fox-trot'tan daha yavaş tempolu bir dans. Amerikan zencileri tarafından Afrika danslarının ilkel ritmine, bir takım kıvrak ayak hareketlerinin eklenmesiyle yapıldı. 1925-1930 yılları arasında bütün dünyaya yayıldı.

Tango: Yavaş tempolu üç zamanlı bir Güney Amerika dansı. 20.yüzyılın başlarında Arjantin'de yayıldı ve birinci dünya savaşından sonra da bütün dünyada moda oldu.

Rock and Roll: Adını sallan (rock), yuvarlan (roll) sözcüklerinden alan, dört zamanlı, Swing tarzı bir dans. 1950'li yıllarda **Elvis PRESLEY ve Chuck BERRY** ile başlayan şarkıcı ve topluluk salgını bu dansın ve müziğinin bütün dünyaya hızla yayılmasına yol açtı.

Bu danslar dışında 20.yüzyılda Avrupa'da ve dünyada zaman zaman moda olmuş bazı danslar da şunlar: **"Shimmy"**, **"Black-Bottom"**, **"Biguine"**, **"Rumba"**, **"Calypso"**, **"Samba"**, **"Cha-cha"**, **"Boogie-Woogie"**, **"Bebob"**, **"Twist"**, **"Bossa-Nova"**, **"Madison"**, **"Jerk"**, **"Disco"**, **"Reggae"**, **"Step"**, **"Rap"**...vd.



STEP dansının iki büyük ustası
Fred ASTAIRE ve Ginger ROGERS

6. BALE

Avrupa'da dansın eğlence sanatı olarak saraylarda yapılmaya başladığı 15. ve 16.yüzyıllarda, izleyicilerde gerekli etkiyi yaratabilmek amacıyla danslar belirli bir sahne düzeni içine yerleştirildi. Bu da dansçıların hareketlerini disiplin altına alma zorunluluğu getirdi. Böylece klasik baleye ilk adım atıldı.

"**Ballet**" terimi de ilk kez 13.yüzyılda İtalya'da "**Commedia del Arte**"ın *Arlechino, Columbina, Pantalone, Pierrot* gibi karakterlerinin hareketleri için kullanılmaya başladı.

İlk görkemli sahne temsilleri de Kuzey İtalya'da 16.yüzyılın başlarında Aragon'lu İzabella ve Milano Dükü'nün evlenme törenlerinde **Bergonza di Botta**'nın sahnelediği "**Jason ve Altın Post**" adlı Yunan Mit'inden aldığı "**Ziyafet Balesi**" idi. Bu tür temsillerde **Leonardo da Vinci** gibi büyük sanatçıların hazırladıkları oldukça ilginç sahne makinaları da kullanılırdı.

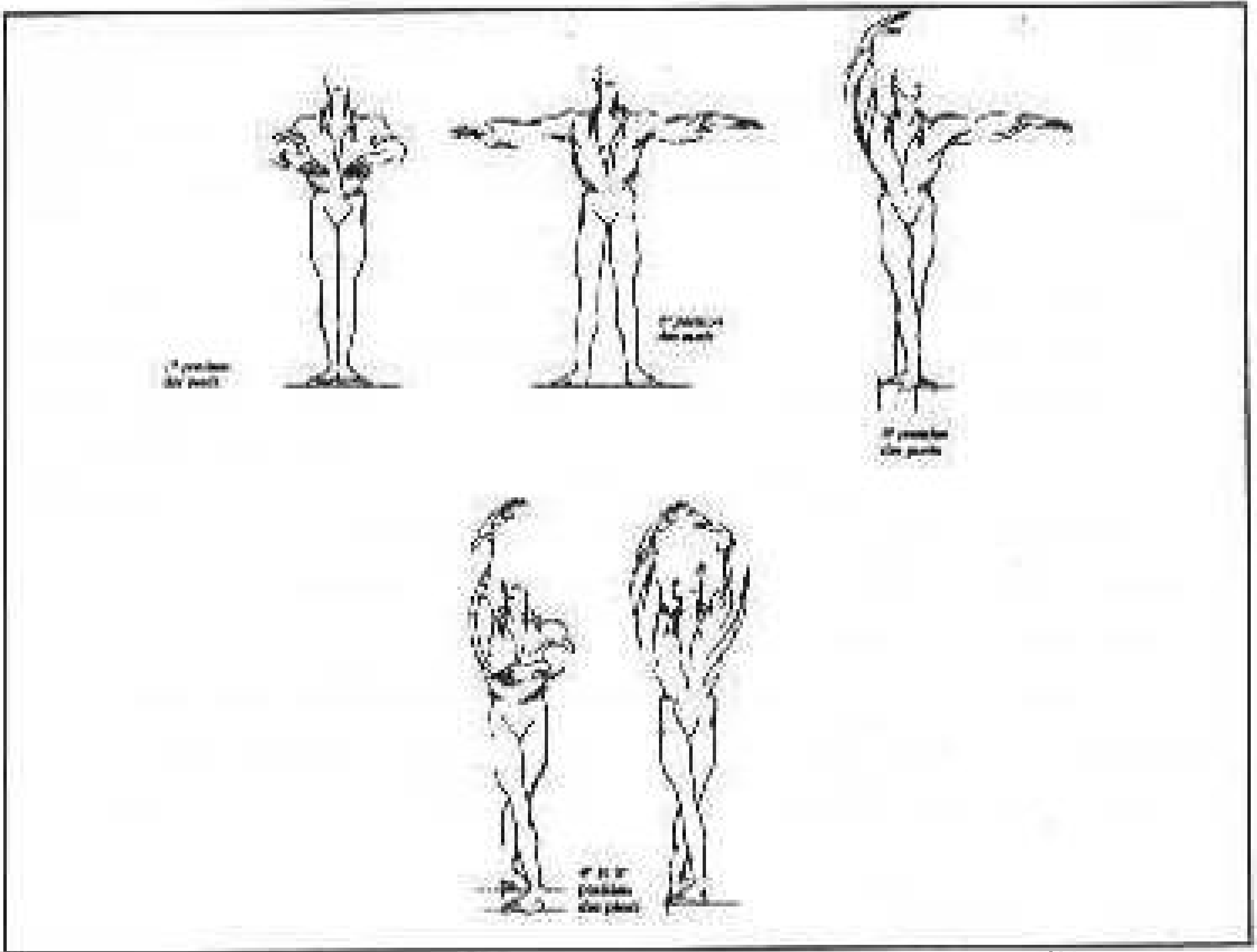
Saraylarda gelişen dans tekniğinin Bale'ye dönüşmesinde, balenin ilk temsili sayılan "**Ballet Comique de La Reine** (Kraliçenin Komik Balesi)"in hazırlanışı ve sahnelenişi çok büyük katkılarda bulunmuştur.

Fransa Kraliçesi Catherine'in 1581 yılında Duc de Joyeuse ile Marguerite de Lorraine'in evlenme törenleri için hazırlattığı bu bale, bale tarihi için de bir başlangıç sayılmaktadır.

Bu tarihten sonra kurulmaya başlanan Akademi'ler bale sanatının gelişmesine önemli katkıda bulundular. İlk dans Akademisi 1661 yılında **14.Lui** zamanında **Fransız Kraliyet Dans Akademisi** adıyla Paris'te kuruldu.

Yine bu Akademide öğretmen **Charles BEAUCHAMPS** (1636-1705) Kral 14.Lui için balenin beş temel ayak pozisyonunu tanımladı.

1800'lü yıllarda İtalyan bale sanatçısı Marie TAGLIONI, dans pabuçlarının uçlarını dikerek, parmaklarının ucunda durabilmeyi gerçekleştirmişti. Bu "**point**" tekniği dışında ilk "**pas de deux**" ve "**pirouette**"ler ile "**grand jetes**" ve "**corps de ballet** (hareket birliği)" bale tekniğinin gelişmesini sağladı.



Bale'nin beş temel ayak pozisyonu

Klasik Bale'nin gerçek temellerini 19.yüzyılın başlarında yeni bir eğitim sistemi geliştiren **Carlo BLASIS** attı (1825). Blasis'le birlikte dansta virtüözite, dansın zorunlu bir öğesi durumuna geldi.

19.yüzyılın ortalarına gelindiğinde sanatta ve edebiyattaki **"Romantik"** akıma bale de uydu. O zamana kadar konularını genellikle Yunan ve Roma'nın eski klasikleri (Tanrılar ve Kahramanlar) oluştururken, geleneksel söylenceler, inanışlar araştırılarak yorumlanan bale konularında ruhlar, periler, hayalet ve sihirbazlar kullanılmaya başlandı. İlk büyük bale yapıtları da bu yüzyılda sahneye kondu. Bunlar arasında **"Giselle"**, **"Don Quichotte"**, **"La Sylphide"**, **"La Esmeralda"**, **"Le Lac des Cygnes (Kuğu Gölü)"**, **"Pas de Quatre"** gibi baleleri sayabiliriz.

1860 yılı balenin Avrupa'da yavaş yavaş çökmeye başladığı yıldı. Yaklaşık yarım yüzyıl süren bu çöküş, Rusya'dan Avrupa'ya gösteriler yapmaya gelen **DIAGHILEV BALESİ** ve koreografı **Mikhail FOKINE**'le birlikte yeniden doğdu.

Avrupa'da balenin çökmeye başladığı yıllarda Rusya altın çağını yaşa-

maya başlamıştı. 1862 yılından başlayarak St.Petersburg'da **Marinsky** tiyatrosunda, Moskova'da **Bolşoy** tiyatrosunda Baş Koreograf ve Balemaster olarak göreve başlayan **Marius PETIPA**, 50 yılı aşkın bir süre çalışarak 60 büyük bale yapıtına, 34 opera balesine ve Rusya'nın bu altın çağına imzasını attı.

20.yüzyılda ise bale dünyasındaki gelişmeler oldukça ilerledi. Bu yüzyıl Klasik Bale'nin de gözden geçirilmeye başlandığı bir dönemdir. **Isodora DUNCAN**, 1907 yılında Rusya'yı dolaşarak yenilikleri ve kendi geliştirdiği dans tekniğini açıklayan konferanslar ve resitaller verdi. Bale tekniğinin gelişmesinde önemli rolü olan eğitmenlerden biri de **Enrico CECCHETTI**'dir. Cecchetti, Klasik Bale sanatında önemli bir iz bırakarak, **Anna PAVLOVA ve Vaslav NIJINSKY** gibi üstün yeteneklerin yetişmesinde önemli katkıları oldu.

20.yüzyılın sonlarına yaklaşırken **Martha GRAHAM**, **Merce CUNNINGHAM** ve **Alvin AILEY** gibi dansçı ve koreografların baleye getirdiği yeniliklerle de **"Modern Bale"** oluştu. (HOFMANN,1986,ss.122-130)

Bale günümüzde bütün sahne sanatlarının kullandığı müzik, kostüm, mimik, dekor, sahne hileleri, ışık gibi birçok efekt ve teknolojik olanaklardan, güzel sanatların bütün dallarından yararlanır.

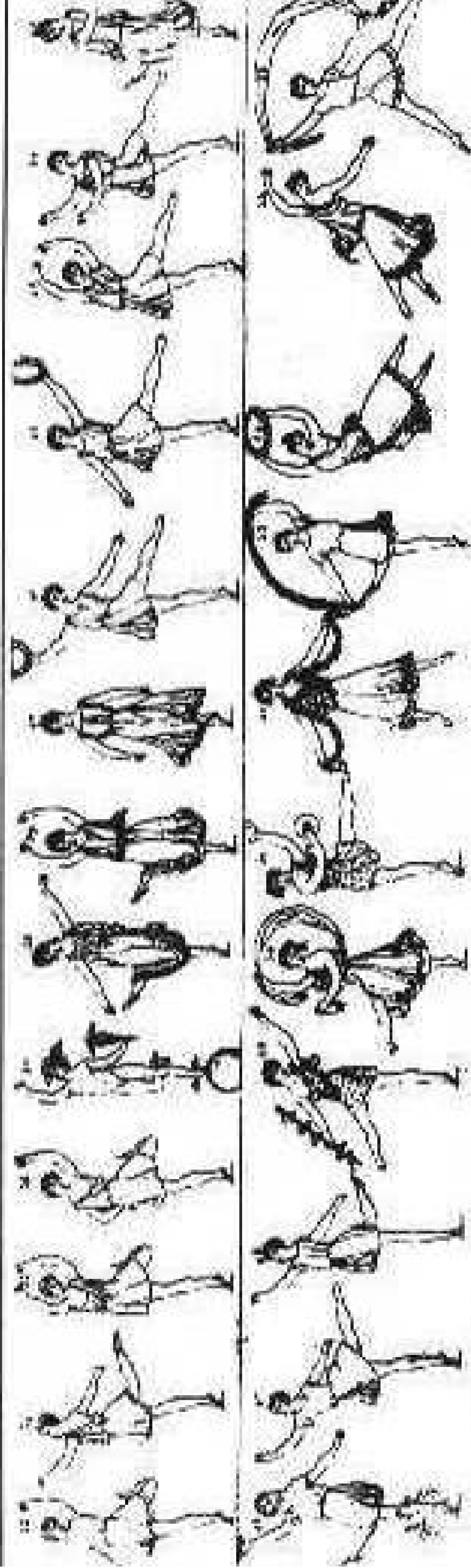
Bale karmaşık, ancak evrensel bir dili olan dans sanatıdır. Ünlü Rus koreograf ve balemaster **Mikhail FOKINE:** "Eğer izlediğiniz bir baleyi anlamak için konusunu okumanız gerekiyorsa koreograf başarılı değildir." diyor.(FENMEN,1986,s.7)

---

[1] St. Petersburg adı Ekim Devrimi'nden sonra Leningrad olarak değiştirildi. Burada 1885'te kurulan İmparatorluk Balesi de **"Kirov Balesi"** adını aldı. Leningrad adı da 1991'de yine St. Petersburg olarak eski adına kavuştu.



Marie TAGLIONI, "La SYLPHIDE" de



Carlo BLASIS'in



Isodora DUNCAN (New York- 1899)



V. NIJINSKY, T. KARSAVINA ile (1911)



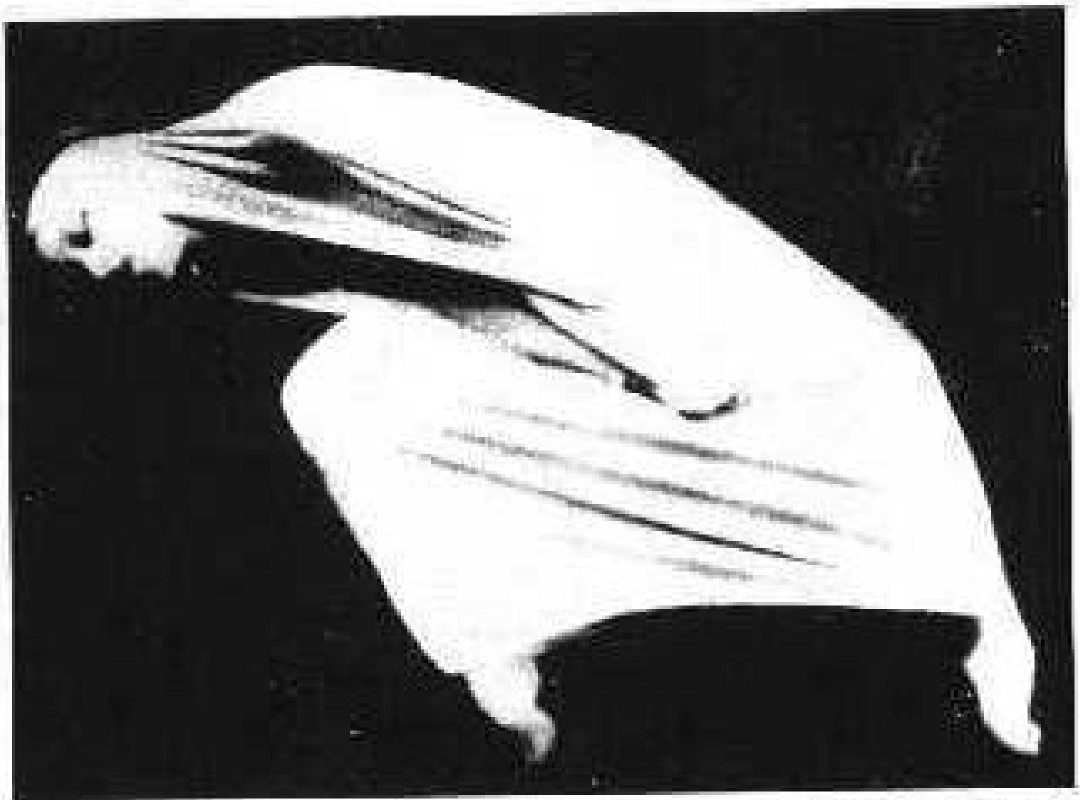
Michail FOKINE, "SHEHRAZAD"'ta (1910)



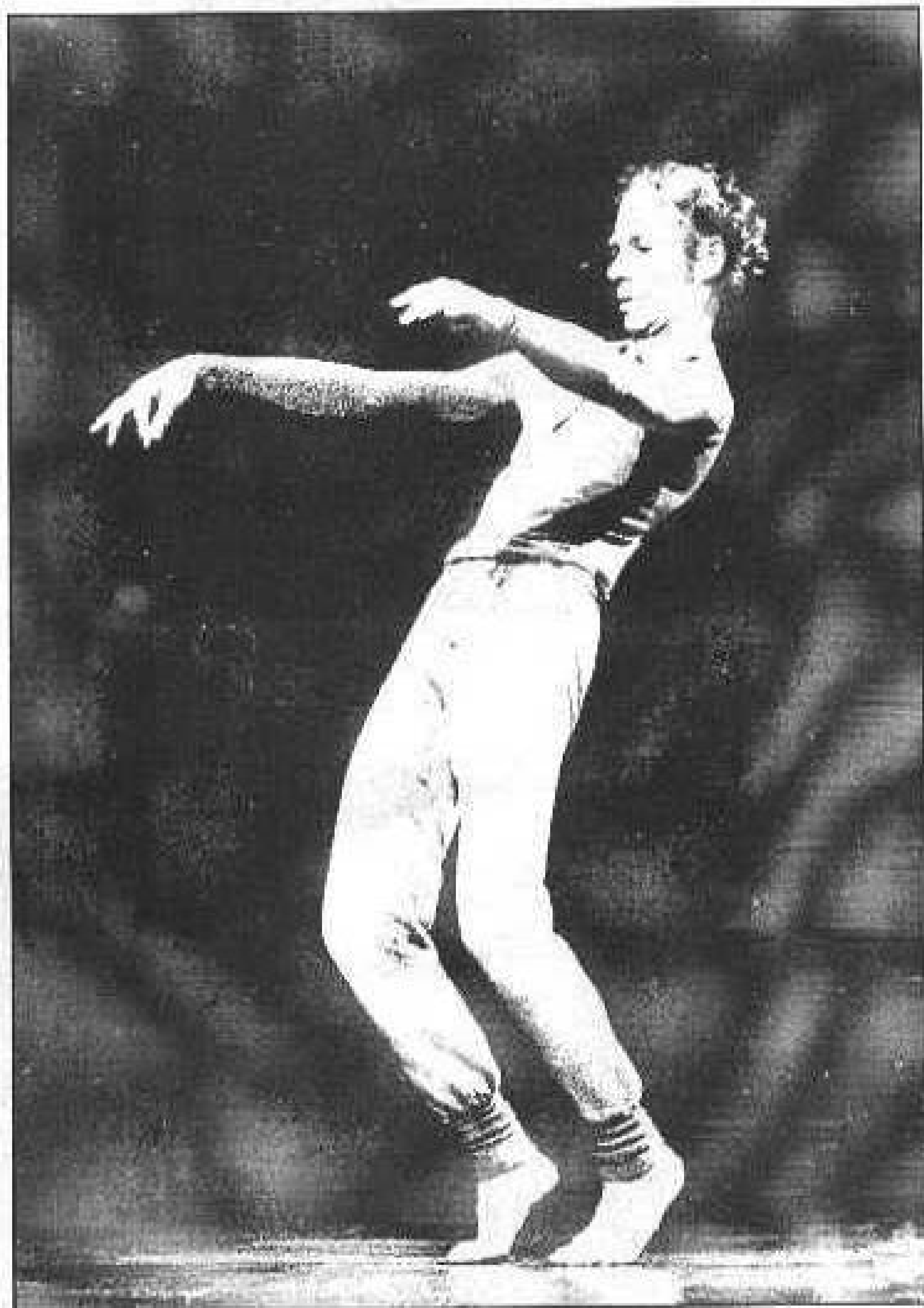
DIAGHILEV'in bir gösteri afişi "Leon BAKST" tan



Rudolf NUREYEV, Margot FONTEYN'le (1963)



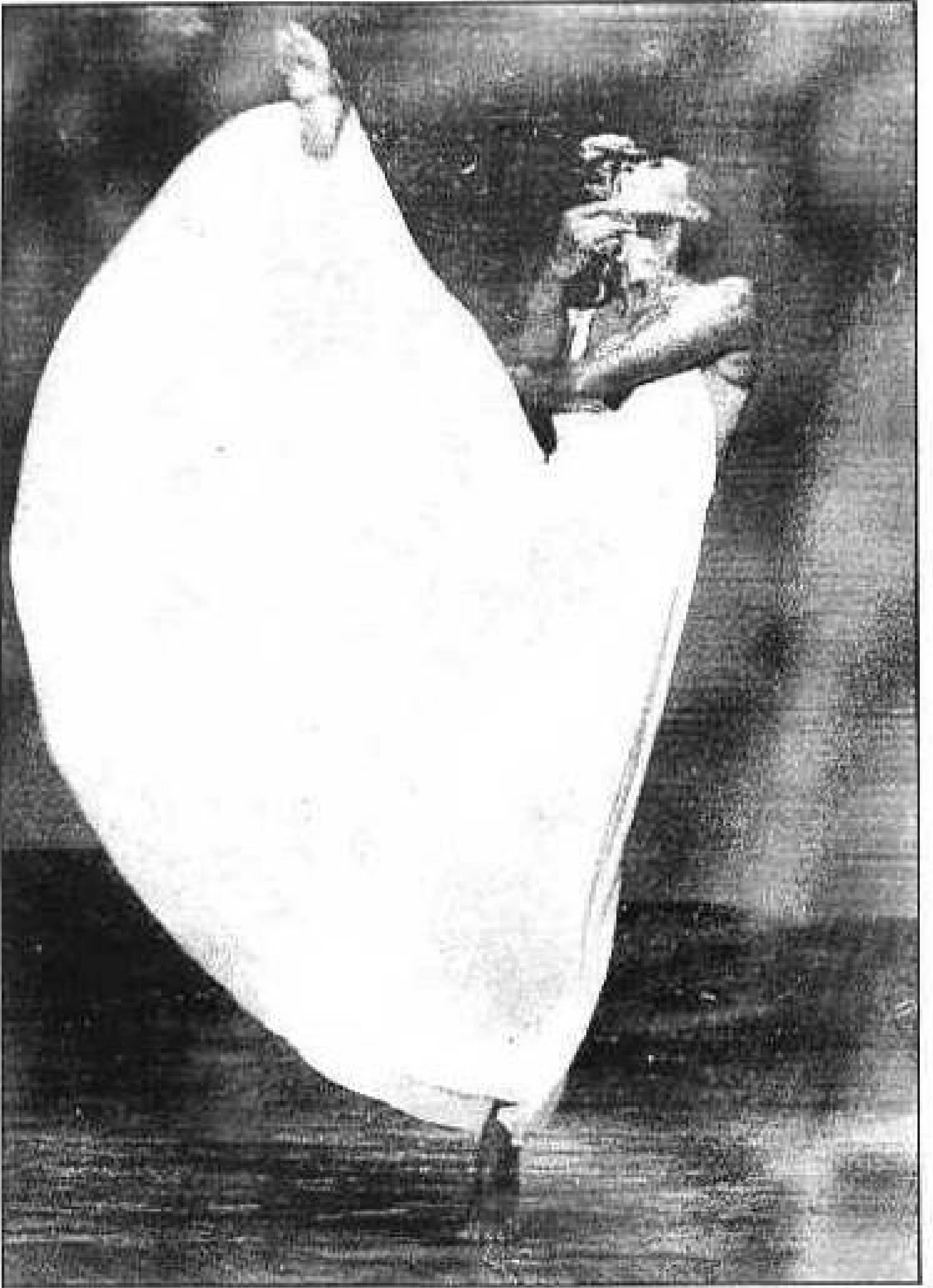
Martha GRAHAM, Zoltan KODALY'nin müziği ile (1930)



Merce CUNNINGHAM, Avignon Festival/Unde (1976).



BARYSHNIKOV'un ilginç bir pozu. "Le FILS"



Alvin AILEY topluluğundan Judith JAMISON "CARMINA BURANA"'da, Paris, 1979



B.
TÜRK
DANSLARI

Anadolu yüzyıllardır, üzerinde büyük kültürlerin yaşadığı, geliştiği, doğu ve batı kültür geçişini sağlayan bir köprü durumundadır. Bu neden le Anadolu Türkiyesi, zengin ve olağanüstü dans hareketleri birikimine sahiptir. Zaten Türkiye Folkloru, pek çok heterojen ögeler içermekte olduğundan, hiçbir zaman yeni ögeler eklenmesi ve karışımlar oluşturulabilmesi yeteneğini yitirmemiştir. Bu birikimi oluşturan başlıca etkenleri Prof.Dr.Metin AND şöyle sıralıyor; yer; soy; din; imparatorluk; batılılaşma.(AND,1964,s.7)

Bunların ilki Anadolu yarımadasının antik kültürüdür. Bu yarımadada binlerce yıllık zaman dilimi içerisinde pek çok uygarlık yaşamıştır. Hitit, Grek, Frigya, Lidya, Asur, Bizans ve Urartu uygarlıkları bunlardan birkaçı-

> *"...Ot gibi yerden bitmez, çiçek gibi yılın bir döneminde açılıp solmaz uygarlık denen yaratmalar, buluşlar bütünü içinde yer alan oyunlar. Bir çoban heybesi gibi yayladan yaylaya taşınmaz uygarlık, bir ulusun göçüşü ile yer değiştirmez boyuna oyunlar. Anadolu halk oyunlarına da böyle bir anlayış açısından bakmak, yaratılan insan ürününe yayıldığı toprakta kaynak aramak gerekir." (EYÜBOĞLU,1981,s.417)*

Anadolu'nun dans geleneği çok eskilere dayanır. Yakın zamanlarda İngiliz Arkeolog **James MELAART**, Konya'nın Çumra ilçesine 11 km. uzaklıktaki Çatal Höyük'te İ.Ö.5500-6500 yıllarına ait bir ön neolitik kent ortaya çıkardı. Bu kazıda üç dört renkli iki metre boyundaki duvar resim lerinde toplu dans resimleri bulundu. Burada pars derisi giymiş geyik avcıları, davul eşliğinde dans etmektedir. (AND, 1964,s.8) Anadolu'nun değişik eski yerleşim birimlerinde bulunmuş Hititlere ait çeşitli kabartmalara resmedilmiş dansçıların duruşları da günümüzde dansçıların davranışlarıyla çok yakın benzerlikler göstermektedir.

> *"...Bugün Anadolu'nun hemen her bölgesinde rastladığımız seyirlik köylü oyunlarının gerek konusu ve bazı büyüsel ayrıntıları bakımından, gerek bunların belli mevsimlere uyarak sürekli oluşlarından bunların eski uygarlıkların bolluk, dinsel törenlerinin kalıntıları olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz." (AND,1964,s.8)*



İngiliz Arkeolog James MELAART'ın Konya'nın Çumra ilçesine 11 km uzaklıktaki Çatal Höyük'te ortaya çıkardığı ön neolitik kentte, İ.Ö. 5500-6500 yıllarına ait renkli duvar resimleri

Türk dansları üzerindeki ikinci ve en önemli etki, bir yandan Türk Ulusu'nun asıl kökeninin geldiği Ural-Altay bölgesinin Şamanist ayinleri, diğer yandan öteki Asya kültürleri (Çin, Moğol, Hint...vb.) yoluyla kazanılan Türk'lük etnik ögesinin, soyunun, varlığının korunarak, Anadolu'nun hem kırsal, hem kentsel kesimlerine, Türk ırkından oldukları kabul edilen (Yörük, Türkmen, Tahtacı, Alevi, Bektaşi...vb.) kabilelerce yayılmasıdır.

Diğer yandan 19.yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Çarlık Rusyası tarafından yurtlarını terketmeye zorlanan Kuzey Kafkasya, Azerbaycan, Gürcistan ve Kırım'lı göçmenler Anadolu'nun bu kültür mozayiği içinde geleneklerini büyük ölçüde koruyarak yerlerini almışlardır.

İ.Ö.200 yıllarında Orta Asya bozkırlarında Türk boylarının dansla olan ilgisi dinseldir:

> "...Çin'li bir şair hanım, Hun beyine gelin gelmiş ve memleketine gönderdiği mektupta Hunlu'ların adetlerinden manzum şekilde şöyle söz etmiştir:
>
> ***Davulu her gece durmaz döverler***
> ***Ta güneşler doğana dek dönerler."***
> ***(GAZİMİHAL,1975,s.10)***

Anadolu Türk danslarında en büyük etkiyi Şaman dini ve Orta Asya gelenekleri yapmıştır. Dr.TEBER, Orta Asya şamanlarının ilkbahar törenlerinin önemini şöyle belirtiyor:

> *"...Bilindiği gibi bu törenlerde şaman rahipler çeşitli dualar okuyup şarkılar söyleyerekten, ağızları köpük içinde kalıp bayılana kadar danslarını sürdürürler ve genellikle ayıldıklarında, çeşitli gökyüzü katlarına kadar çıktıklarını, tanrı ile buluşup konuştuklarını ve günlük yaşam pratiğinin çeşitli somut sorunlarına tanrı katından hazır çözümler getirdiklerini söylerler. Orta Asya şamanizmi kendinden sonra gelen İslamlık, Hıristiyanlık gibi büyük dinlere önemli etkilerde bulunmuştur."(TEBER,1978,ss119-120)*



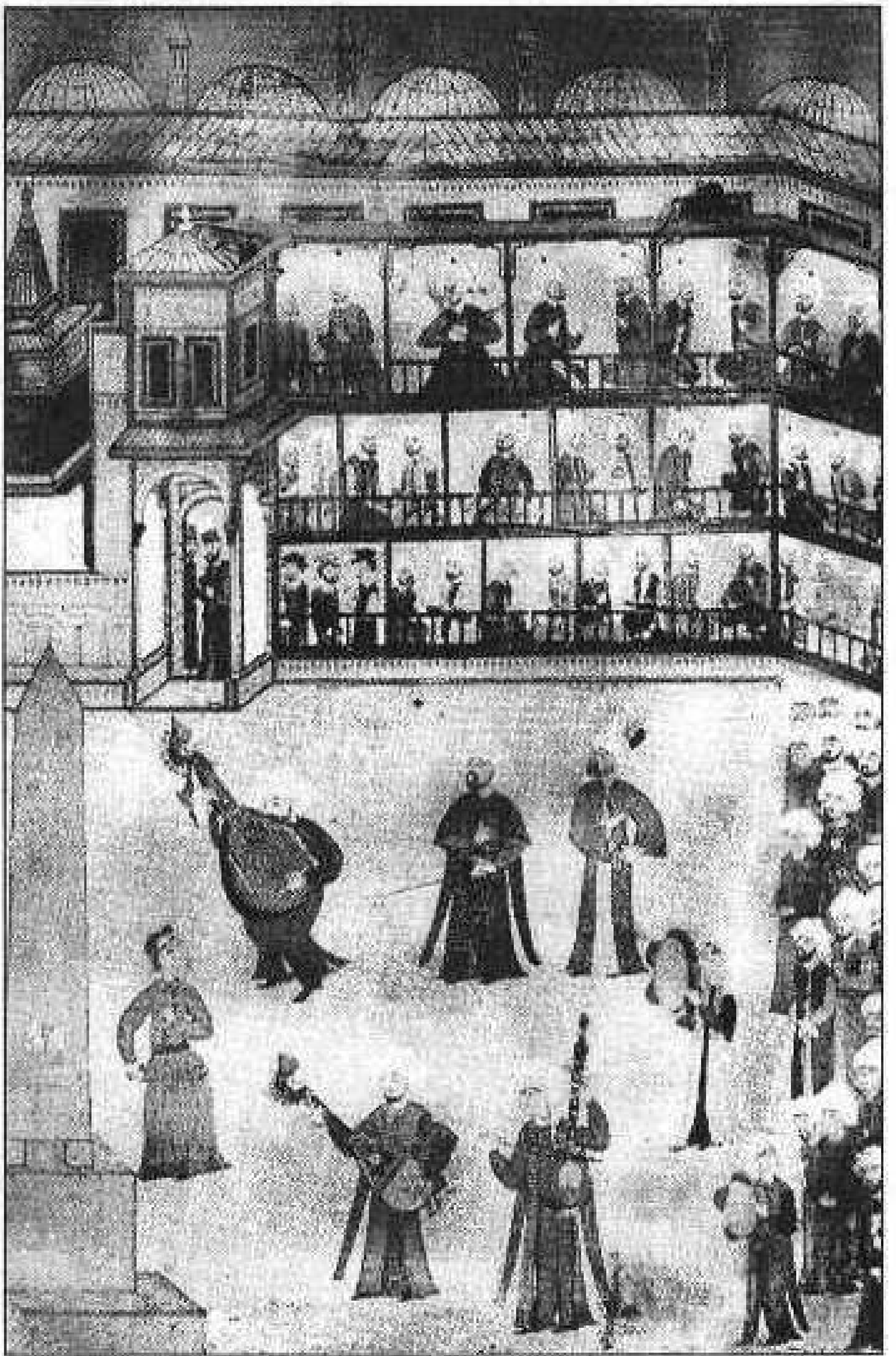
Mevlevi Dervişleri "SEMA" töreninde (16. yy)



Padişah önünde dans eden "KÖÇEK"ler. (16. yy)



"ÇENGİ" (16. yy)



"KÖÇEK" ve eşlik eden çalgıcılar. (16. yy)



"ÇENGİ"ler. (16.yy)



"ÇENGİ"ler ve "KASEBAZ"lar. (16.yy)



İki "KOÇEK", bir "ÇENK" oyuncusu, iki akrobat "CAMBAZ" ve bir "ÇEGAN". (16. yy)



"ÇENGİ", (17. yy)

"KÖÇEK"ler ve "KASEBAZ"lar. (16. yy)



Maskeli Grotesk dansçıları. (17.yy)



"ÇENGİ" (17.yy)



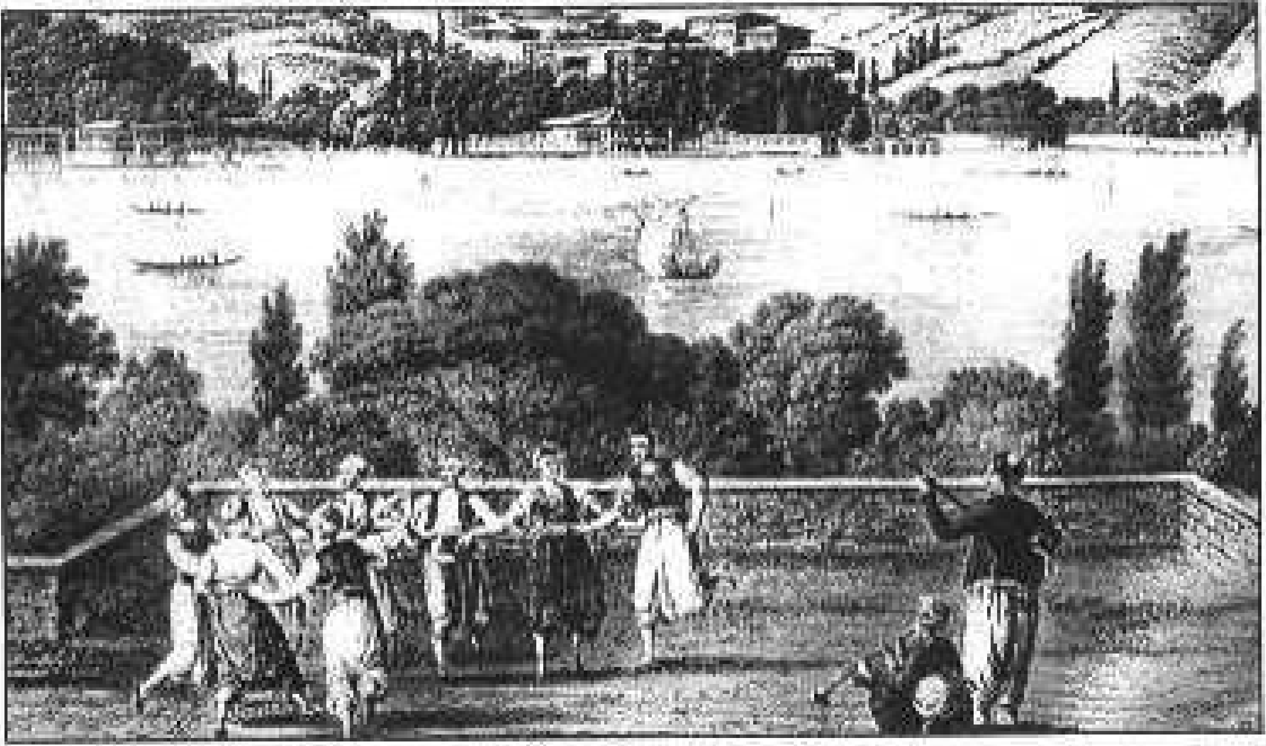
"KÖÇEK" . (17.yy)



"ÇENGİ" (1988)



"ÇENGİ" (19.yy)



19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da erkeklerin yaptıkları dans.



19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da kadınların yaptıkları dans.



19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da Vezir önünde dans eden kadınlar.

Bu törenlerin günümüzde Bolu, Adıyaman, Kastamonu davul dansları, **"Sin sin** (Sim sime) "gibi seyirlik danslara da yansıdığını gözlemek mümkün.

Saygun da aynı düşüncede:

> *"...Örneğin bir dans bile sayılamayan Sin sin adlı Anadolu oyununu ele alalım. Bunda bir bekçi ateşi bekler. Fakat karanlık gecede bekçiyi gözetleyen başkaları da vardır. İçlerinden biri, bekçinin boş bir anından yararlanarak hücum eder ve sol koluna bir yumruk vurarak onu ölü eder. Şimdi artık, bekleme sırası yenene gelmiştir. Böylece oyun şafakın ilk ışıklarına dek sürer.(...) Çeşitli yerlerde, Sin sin bildiğiniz kayın ağacının adı olarak kullanılmaktadır. Bazı Türk boylarında, ayinsel törene kutsal ağacın etrafında üç kez dönerek başlama adeti vardı. Daha sonra tanrılara kurbanları sunmak için bir ateş yakılıyordu."* (SAYGUN,1975,s.24)

AND, Türk danslarındaki Orta Asya etkisini Türkçe'deki **"Oyun"** sözcüğünden yola çıkarak çeşitli dil çözümlemeleri ile de kanıtlamaya çalışıyor:

> *"...Şaman'ın türlü adları arasından örneğin Yakutların kullandığı Türkçe bir ad olan "oyun"dur.(...) Asıl önemli olan oyun'un yalnız şamanın kendisi için değil fakat, Türkistan'da Şaman töreninin tümüne denilmesidir. Oyun kelimesinin çeşitli anlamları düşünüldüğünde bunların hemen hepsinin Şamanın dinsel töreninin çeşitli parçaları olduğu görülür. Bugün Türkçemizde oyun kelimesi hem tiyatro, hem dans, hem baht oyunları, hem spor gösterileri ve oyalanmalar hem de çocuk oyalanmaları için kullanılır."* (AND,1964,s.10)

Türk dansı üzerindeki üçüncü etki ise İslam Kültürü'dür. Bu etki İslam dininin dansa düşmanca bakışı ve kadınların erkeklerle dans etmelerini yasaklayan kurallar getirmesi yüzünden çoğunlukla olumsuz olmuştur. Ancak diğer yandan da Osmanlı İmparatorluğu'nun içindeki Türkler'le diğer Müslüman uluslar (özellikle Araplar ve İranlılar) arasında etkileşimi kolaylaştırmıştır.

İslam dininin bence baskısına karşın, tepki olarak ortaya çıkan "**Tarikat Dansları**", sonraları yarı dinsel "**Semah** (Samah yada Zamah)" denen dansları oluşturmuştur. Böylelikle İslamiyetin kadın ve erkek ilişkilerindeki sınırlayıcı etkisi bu açıdan dansları pek etkilememiştir. Ancak İslamiyetten sonra da kadın ve erkeğin aynı dansta oynamaları, toplum yapısının içe dönük oluşundan ve üretim ilişkilerinin aile topluluklarına dayalı oluşundan kaynaklanmaktadır.

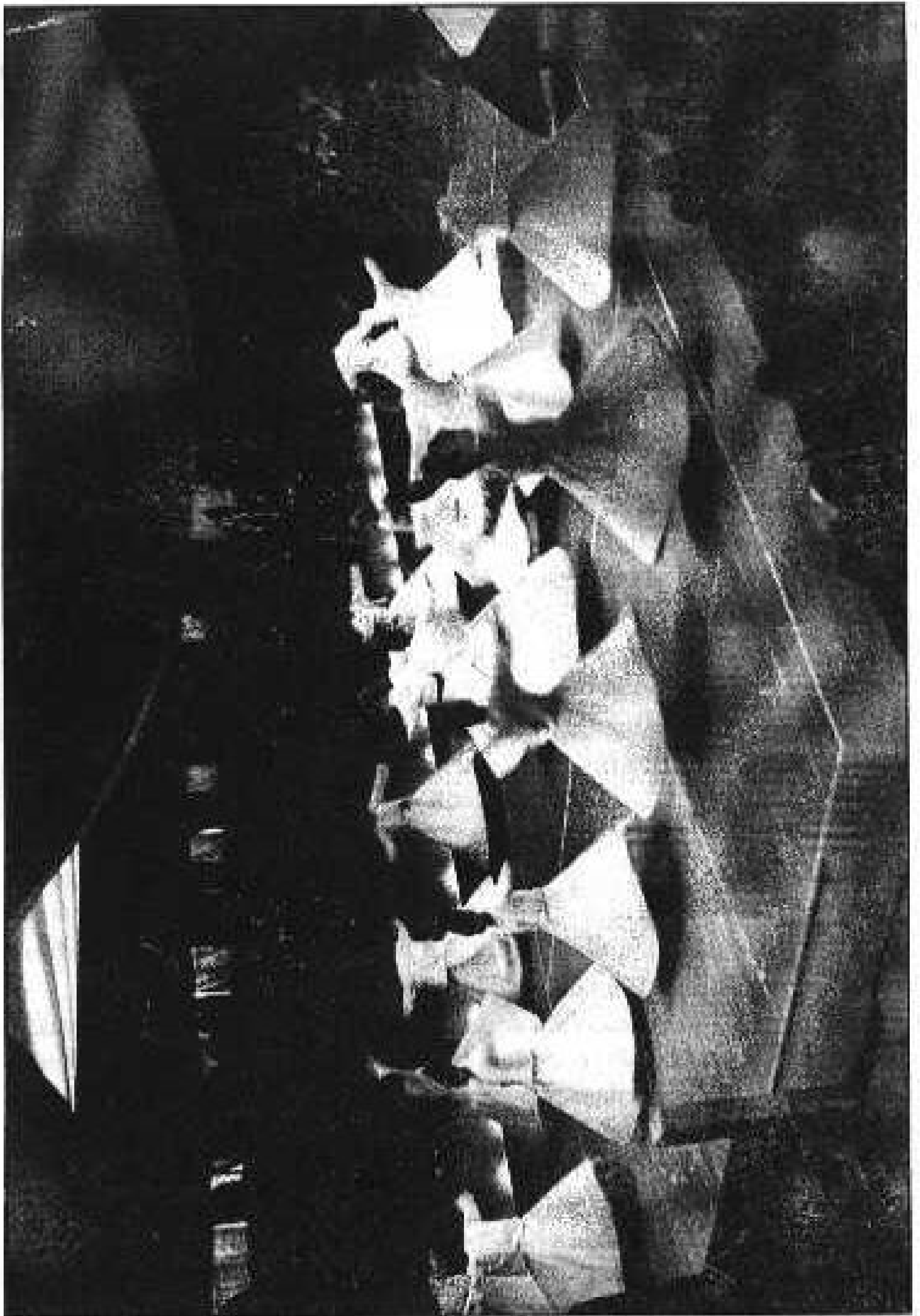
Buna karşılık yine de İslamiyet'le birlikte halk danslarında bir gelişme olduğunu söylemek mümkün.

Dördüncü olarak Türkiye'nin 15.yüzyıldan 19.yüzyıla kadar bir İmparatorluk olarak yayılışının etkileri de oldukça önem taşır. Bu zaman diliminde Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa, Asya ve Afrika'da çok geniş topraklarda egemenliğini sürdürmüş, boyunduruğu altındaki ülkelerin halkları arasında da karşılıklı kültürel değişmelere yol açmıştır.

> *"...16. ve 17.yüzyıllarda Osmanlılar birçok Avrupa Saray danslarını bile oynamışlardır. Komşu ülkelerin, özellikle Balkan ülkelerinin köylü danslarıyla bizim köylü dansları arasındaki bazı ortak özellikler, benzerlikler biraz da bu İmparatorluk içindeki alış verişin sonucudur denilebilir. Ancak Balkan ülkelerindeki Türk etkisi, Türk danslarında Balkan etkisinden daha da belirgindir."(AND,1964,s.15)*

Türk danslarının zengin hareket birikimini daha iyi anlayabilmek ve tanıyabilmek için İmparatorluk dönemine yakından göz atmak gerekmektedir. AND, Osmanlı şenlikleri ile ilgili incelemesinde bu dönem danslarının her türünün çok önemli bir yeri olduğunu ve bir sanat değeri taşıdığını belirterek, bu dansları çeşitli kümelere ayırmaktadır:

> *"...(1) Dini ve esirlik dansları; bunlar daha çok Mevlevi'lerin, Rufai'lerin, Kalenderi dervişlerin dansıydı. (2) Erotik üslupta sanat dansları; bunlar da köçeklerin, çengilerin, tavşanların, rakkasların gösterileridir. Ayrıca bunlar dramatik nitelikte de oluyordu. (3) Grotesk danslar; bunlar gürültülü, patırtılı, kaba ve genellikle soytarılığa dayanan danslardır; curcunabazlar, tulumcular, cin askerleri bu kümeye girerler. (4) Bir beceriyle birleştirilen danslar; sözgelimi kasebazlar, paçilebaz-*



Mevlevi SEMA töreni

> *lar bir bakıma tasbazlar da buraya girer. (5) Savaşım dansları; (...) matrakbazlar buraya girer. (6) Özellikle hayvan taklit eden danslar, (7) özellikle konusunu mitolojiden alan yabancı kökenli dramatik danslar."(AND,1982,s.175)*

İlk kümedeki danslar bugün de görülebilmektedir. AND, 1582 şenliğinde Mevlevilerin binlerce kişinin önünde At Meydanı'nda dans ettikleri ve Nakkaş Osman'ın da bunları çeşitli minyatürlere çizdiğini belirtiyor.

İkinci küme dansları ile ilgili ayrıntılı açıklamalarda bulunan AND, 16. 17. ve 18.yüzyılda saray ve kent yaşamında oldukça önemli yeri olan "**tavşan**", "**çengi**" ve "**köçek**"lerin profesyonel dansçılar olduklarını, büyük çoğunluğunun erkek ve eşcinsel olduğunu belirterek, zengin kimselerin bunlar uğruna bütün varlıklarını döküp saçtıklarını, yeniçerilerin aralarında dövüşerek kanlı bıçaklı olduklarını belirtiyor. Bu dansçılar genellikle müslüman olmayan azınlıktan olurlardı.

19.yüzyılın sonuna doğru bu dansçılar yok olmaya başladı. Ancak bunlardan "**köçek**"ler Anadolu'nun değişik yörelerinde köy ve kasabalarda günümüzde de görülmektedir. Yakın zamanlara kadar Güney Anadolu'da "**Köçekli**" adında bir köy olduğu, halkının köy düğünlerinde dans ederek geçimini sağladığı bilinmektedir Bunlar yine erkek olup, beli lastikli uzun etek giyerek ellerinde pirinç zillerle düğünlerin baş konuğu olmayı sürdürmektedirler.

Üçüncü küme dansları ise "curcunabazlar", "tulumcu" ve "**cin askerleri**" denen dansçılar tarafından oynanırdı. Bu dansçıların kimilerinin yüzünde çirkin, gülünç maskeler vardı ve kaba, gülünç giyimliydiler. AND, 1582 şenliğinde **Gelibolulu Ali**'nin, 1720 şenliğinde de **Mehmet Hazin**'in bu dansçıları ayrıntılarıyla anlattıklarını belirtiyor.

Dördüncü küme danslarına en önemli örnek dansederken el parmaklarının ucunda çini tabakları döndüren "**kasebaz**"ların danslarıdır. Bunun dışında bazı yetenekli dansçıların ayaklarına tahtadan uzun takma bacaklar takarak yaptıkları danslar da örnek verilebilir.

Beşinci küme dansları ise savaş taklitli danslardır. Bunlara en güzel örnek "**matrak**" dansıdır. Matrak'ın düzenli, tartımlı bir dans olduğu ve İtalya'da Rönesans çağında Matacino adıyla bilinen bir savaş dansına çok benzediğini saptayan AND, bu dansın kılıçlarla oynandığını, **Nakkaş Osman**'ın minyatürlerinde "***Matrak***" oyuncularının hareketlerini resimlediğini yazmaktadır.(AND,1982,s.188)



Günümüzde "KÖÇEK" ve çalgıcıları.



Kılıçlarla yapılan "MATRAK" dansı. (16. yy)

Altıncı kümede hayvan taklitli (yansılamalı) dańslara gelince, en çok taklit edilen hayvanın geyik olduğu belirtilmektedir. Bunun dışında çeşitli şenliklerin belgelerinde, düğün ve toplantılarda deve, ayı, köpek, aslan ve değişik deniz hayvanlarının yansılandığı belirtilmektedir.

Son kümede yer alan yabancı kökenli danslara ise "**matrak**" dansına benzeyen **Matacino, Mattezine, Moreska** ya da **Morisco** gibi yüzler siyaha boyanarak ve kılıçla oynanan türleri de olan dansları örnek vermek mümkün.

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılabileceği gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun saray ve kent yaşamında dansın ve eğlencenin oldukça önemli bir yeri vardı. Bu dans ve eğlence gelenekleri günümüze kadar yaşamasa da kalıntılarına (TATAVLA'da görüldüğü gibi) Klasik Türk Müziği'nin **Longa, Sirto, Köçekçe, Mandıra** gibi çeşitli örneklerinde rastlanmaktadır.

Beşinci etki Batı Uygarlığı'dır. Türk'lerin kolay kabullenen geleneksel yapıları nedeniyle 20.yüzyılın başlarından itibaren batılılaşma hareketleri, özellikle Modern Türkiye'yi diğer Müslüman ülkelerden uzaklaştırmıştır.

Türk danslarına bu etkilerin dışında üzerinde yaşanılan topraklarda doğanın, yöre nitelikleri ve gizlenme duygusunun, üretilen doğa kaynaklarının, günlük yaşamın, askeri düzen ve ünvanların, sayıların, kişilerin de et kisi büyüktür. (DEMİRSİPAHİ,1975 s.11-16)

[3] TATAVLA: İstanbul'da çalgıcı ve dansçılarıyla ünlü bir semt adı



C.

HALK DANSLARI

1. HALK DANSLARININ OLUŞUM KOŞULLARI:

Halk danslarının oluşum koşullarını incelemeye geçmeden önce "halk" kavramını iyice anlamak ve tanımlamak gerekmektedir.Ancak halk'ı tanımlamak çok kolay değil. Çünkü halkın oldukça heterojen bir yapısı var. Özellikle sınıfsal ayrımların ortaya çıkmasından sonra toplumların yapısında tarih boyunca oluşan değişiklikler ve gelişmeler, belli bir dönemde halk kapsamında olanların, belli bir dönemden sonra halk kapsamına girmediğini göstermektedir. Örneğin Orta Çağ'da feodal beylerden şikayetçi olan burjuvazi, üretici kesimin gelişmesinden yana, üreticiyi, toprağa bağlı köylüyü destekleyen bir sınıf olduğu halde, kapitalist sisteme geçildiğinde üreticinin, köylünün karşısında olan bir sınıf olarak ortaya çıkar.

Tarihsel süreç içerisinde görülen odur ki her zaman, kol ve beden gücünü kullanan, toprağa bağlı, üreten sınıflar "**halk**" diye tanımlanmış, beyin gücünü kullananlar ise bu tanımın dışında kalmışlardır.

Üretici güçlerin yönetimini üstlenen beyin emekçileri ve burjuvazi onun dansını hep hor görmüştü. Buna rağmen bu dansları alıp kurallar koyarak çocuklarının eğitiminde kullanıp, kendi yaşam biçimine uydurmaktan da geri durmamıştı.

Günümüzde ise bu sınıfsal ayrımların aşınmasıyla halk kavramı daha geniş kitlelere maledilerek, halk'tan yalnızca "**köylü**" ve "**kentli**" biçiminde bir ayrımla söz edilebilmektedir.

Halk danslarının da bu açıdan incelenmesi daha doğru olacaktır.

Ülkemizde ise "*halk*"tan ve onun dansından söz ederken "*köylü*" dansları anlaşılmaktadır. Oysa toplumumuzda geleneksel, oldukça köklü, gelişmiş bir *'kentlilik'* olgusu da yerleşmiştir. Bu olgunun göz ardı edilmemesi gerekir.

Bunların yanısıra kentte yaşayan, köyden kente göçmüş köy kökenli kentliler ve "*gecekondulular*" olgusu da unutulmamalıdır.

Halk dansları, tanımlanmaya çalışılan halkın yaşam biçiminden, doğumundan ölümüne kadar olan yaşamının her döneminde yarattığı maddi ve manevi ögelerden kaynaklanmaktadır. İnsanın kendisiyle ve doğayla olan ilişkileri halk danslarında belirgin bir biçimde görülür. Toplum yapısındaki farklılık, sosyo-ekonomik, doğa ve iklim koşullarında halk danslarının da biçimleri farklılaşır.

Halk danslarının oluşumu iki açıdan ele alınabilir: (a) insan-insan ilişkileri, (b) insan-doğa ilişkileri.

İnsan-insan ilişkileri açısından bakıldığında halk danslarının aşk, sevgi, kıskançlık, özgürlük, evlilik, kavga, askere (gurbete) uğurlama-karşılama, yiğitlik, din, savaş gibi insanların birbirleriyle olan ilişkilerindeki düzenli-düzensiz olayların konu alınmasıyla oluştuğu gözlenebilir.

İnsan-doğa ilişkileri açısından ise üretim biçimi, buna bağlı doğal ve teknik iş bölümü, toplu çalışma (imece), tüketim, korunmak ve yaşamını sürdürmek için kullanılan barınak, konut, çeşitli araç-gereç, giyim-kuşam, ticaret gibi geleneksellleşmiş olgular da halk danslarının biçimlenmesine katkıda bulunur.

Halk dansları oluşum aşamasını tamamladıktan sonra toplumun değişim sürecine koşut olarak çoğunlukla ilk oluşumundaki anlamını kaybeder. Gelişen mekanik toplum yapısı, organik topluma geçişte toplumun değer yargılarını da değiştirir. Geleneksel adım biçimleri korunmasına rağmen danslar, ilk çıkış kaynaklarındaki işlevlerini yitirir. Önceleri yaşamın bütününü oluşturan bu geleneksel kültür değeri sanayileşme, tarımda makinalaşma ve gittikçe yayılan kitle iletişim araçları sayesinde yaşamın bir parçası haline gelir. Değer yargıları değişir. Halk dansları da kaybolan geleneksel törenlerdeki yerinden çıkarak yeni oluşan toplum yapısında genellikle bir eğlence aracı olmaktan öteye gidemez.

Günümüzde de ülkemizde ve dünyanın başka ülkelerinde geleneksel yaşam biçimlerini koruyan, sanayileşme ve teknolojinin henüz ulaşamadığı bazı bölgelerde halk dansları hala yaşamın bütününe büyük ölçüde katkıda bulunmakta, gün ışığına çıkmayı beklemektedir.

2. ANADOLU HALKDANSLARI

a. Anadolu Halkdanslarının Kümelendirilmesi

I. İçerdiği Konulara Göre Halkdansları

A. İnsan-İnsan İlişkilerini Konu Alan Danslar

a. Vuruşma ya da kavgayı konu alan danslar:

1.Silahlı:

Hançer Barı(Erzurum), Bıçak Horonu(Trabzon,Rize), Kılıç-Kalkan(Bursa), Çandarlı Tüfek Oyunu(Giresun), Çobanelo(Ağrı)...

2.Silahsız:

Harkuşta(Bitlis), Sin sin(Adıyaman), Çepik(Bingöl, Diyarbakır)...

b. Kadın-Erkek ilişkilerini konu alan danslar:

Kıskanç,Yüzbir(Kars), Sürdüm Oyunu(Ankara), Sarı Çi - çek (Artvin), Dillala(Çorum), Arzu ile Kamber(Edirne)...

c. Akrabalık ilişkilerin konu alan danslar:

Emmiler(Konya), Kezban Yenge, Emmioğlu(Burdur), Mu-sa Amca (Diyarbakır), Hürmüz Gelin(Sinop)...

d. Kişi adlarını konu alan danslar:

Mahir Çavuş(Amasya),Tamara,Ata Barı(Artvin), İnce Mehmet Zeybeği(Aydın), Alaattin Zeybeği(Denizli), Mehmet Turan Barı(Gümüşhane), Ahmet Bey(Kütahya)...

e. Tören dansları:

1. Geçiş törenleri dansları (doğum,sünnet,kına gecesi, askere uğurlama-karşılama,düğün...):
   Çayda Çıra,Askeran,Halay(Elazığ),
   Çorum Halayı, (Çorum),
   Seğmen Zeybeği(Ankara), Çiftetelli(Adana,İstanbul)...
2. Dinsel nitelikli danslar:
   Samahlar(Sivas,Erzincan),Sin sin(Adıyaman,Tokat)...
3. Belli gün ve haftalarda yapılan tören dansları(Hıdrellez, Ba har Bayramı(Nevruz),Koç Katımı, Burana, Kafkasör Şenlikleri, Dini Bayramlar...vd.):
   Halaylar(Diyarbakır,Elazığ,Bingöl,Malatya...), Zeybekler (Aydın,Manisa, İzmir...), Seğmenler(Ankara), Karşılamalar (Tekirdağ,Edirne), Bayram Alayı(Sinop)...

B. İnsan-Doğa İlişkilerini Konu Alan Halkdansları

a. Doğayı konu alan danslar

1. Deniz,akar ve durgun suları konu alan danslar:
Horon Kırma(Trabzon,Rize), Coşkun Çoruh(Artvin), Kelek(Van), Gemi(Adıyaman), Tabaklının Deresi(Sinop), İndin Derelere(Eskişehir),Çine Çayı(Aydın)...
2. Dağ,ova,yer adlarını konu alan danslar:
Yayla Yolları(İçel), Dereli Karşılaması(Giresun), Ormandan Gel(Uşak), Burçak Tarlası(Yozgat), Hisarımızın Çevresi(Sinop), Dağlar Gazeli(Kütahya), Kesik Çayır (Eskişehir), Güdüşlünün Çeşmesi(Aydın)...
3. Meyva ve bitkileri konu alan danslar:
Zambak(Konya), Eğil Kavağım(Aydın), Menevşesi Tutam Tutam(Bursa), Kavak(Erzurum), Kahveyi Kavururlar (Eskişehir), Portakal Zeybeği(İçel), Karadut(Tokat), İğde Dalları(Afyon)...
4. Doğa olaylarını konu alan danslar:
Yağmur Duası(Diyarbakır), Kızardı Kayalar(Erzincan), Sis Dağı(Giresun), Kar Mı Yağdı(Kütahya), Yağmur Yağar (Nevşehir)...

b. Günlük yaşamı ve üretim ilişkilerini konu alan danslar:
Teşi(Artvin,Adıyaman,Gaziantep), Harman Yeri(Afyon), Mendili Oyaladım(Balıkesir), Pamuk(Hatay), Kirman (Kayseri), Madımak,İş Halayı(Sivas), Fındık Kırma (Sinop), Türkmen Kızı(İçel), Kiriboz Halayı(Yozgat), Kımıl(Urfa), Heyamola(Kastamonu)...

c. Hayvan yansımalı danslar:
Kartal Halayı(Tokat,Bingöl Diyarbakır), Tavuk Barı (Erzurum), Ceylani(Kars), Kurt-Kuzu(Diyarbakır), Ördek (Bolu,Elazığ), Keklik(İçel), Ayı Oyunu(Bitlis), At Oyunu(Erzincan, Çankırı), Çekirge(Çorum), Serçe(Hatay), Horoz Oyunu(Yozgat), Koç Halayı (Sivas)...

II. Tür Özelliğine Göre Halkdansları:

A.Halaylar:

Genellikle Orta ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde: davul, zurna, klarinet, bağlama, ney, zambur eşliğinde oynanırlar. Dansta dizinin başındaki kişiye "Halaybaşı", sonundaki dansçıya "Poççik" denir. Danstaki hareketlere ağırlama, yanlama, belleme, hoplatma, sektirme gibi yavaştan hızlıya doğru değişik adlar verilir.

İllere göre dağılımı:

Çorum, Sivas, Malatya, Elazığ, Adana, Bitlis, Diyarbakır, Kahramanmaraş, Gaziantep, Bingöl, Hakkari, Hatay, Mardin, Muş, Kayseri, Van, Ankara, Yozgat, Erzurum, Erzincan.

B.Barlar:

Doğu Anadolu ve Kuzeydoğu Anadolu bölgelerinde oynanır.Dizinin başındaki kişiye "Barbaşı", sonundakine "Poççik" denir. Barların eşlik çalgıları davul, zurna, mey,

klarinet ve def'tir.

İllere göre dağılımı:

Kars, Erzurum, Erzincan, Ağrı, Artvin, Gümüşhane..

C.Horonlar:

Doğu Karadeniz bölgesinde oynanır. Horon'un eşlik çalgıları cura zurna, davul, kemençe, kaval, koltuk davulu, garmon, akordeon ve mızıka'dır.

İller göre dağılımı:

Samsun, Ordu, Trabzon, Rize, Artvin...

D.Zeybekler:

Orta Anadolu'nun güneyi, Güney Anadolu ve Ege bölgelerinde yaygındır. Bu dansı yapanlara "Efe", "Zeybek", "Kızan" gibi adlar verilir.

Eşlik çalgıları kaba zurna, davul, klarinet, bağlama, def ve darbukadır.

İllere göre dağılımı:

İzmir, Aydın, Denizli, Uşak, Muğla, Kütahya, Bilecik, Çanakkale, Eskişehir...

E.Kaşıklı Danslar:

Orta ve Güney Anadolu bölgelerinde yaygın olarak oynanır.

Eşlik çalgıları:klarinet, bağlama, cura bağlama, darbuka, def ve el davuludur. Dansların çoğu türkülüdür.

İller göre dağılımı:

İçel, Antalya, Konya, Afyon, Eskişehir, Kütahya, Bilecik, Bursa, Bolu...

F.Kaşıklı Karşılamalar:

Orta ve Batı Karadeniz bölgelerinde oynanır. Bu dans türüne "Karşı-beri, Var-gel" gibi adlar da verilir.

Eşlik çalgıları: klarinet, bağlama, cura bağlama, kabak kemane, el davulu, darbuka, def ve dare'dir.

İllere göre dağılımı:

Eskişehir, Kütahya, Bilecik, Bolu, Zonguldak, Sakarya...

G.Karşılamalar:

Çoklukla Trakya'da, Marmara bölgesinde oynanır.

Adındanda anlaşılacağı gibi iki kişinin karşılıklı oynadığı danslardır.

Eşlik çalgıları kaba zurna, klarinet, davul, keman, cümbüş ve ud'dur.

İllere göre dağılımı:

Edirne, Kırklareli, Takirdağ, İstanbul,Çanakkale...

H.Horalar (Kasap oyunları):

Çoklukla Trakya bölgesinde oynanır. Dizinin başında yöneten kişiye "Horabaşı" denir.

Eşlik çalgıları: Kaba zurna ve davul'dur.

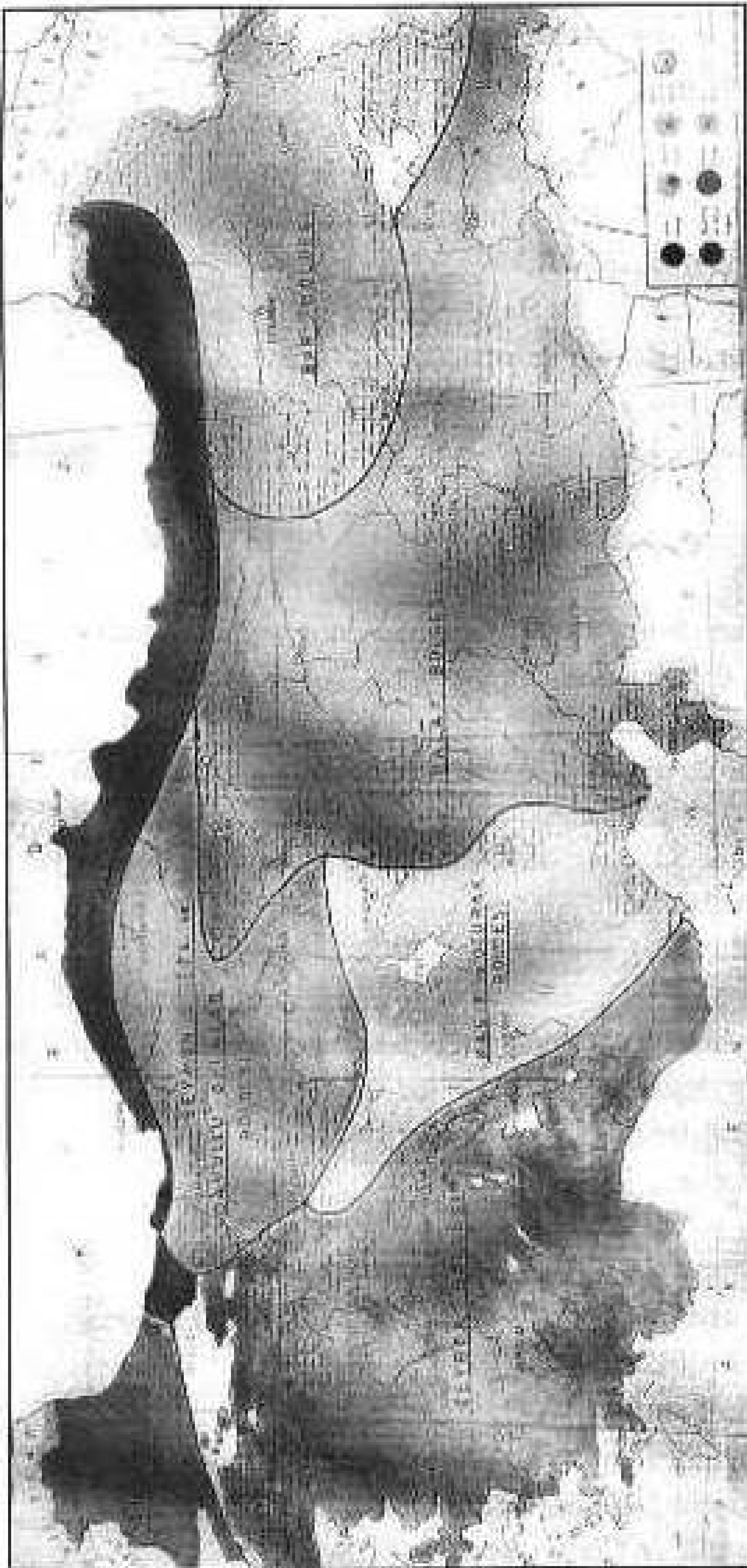
İllere göre dağılımı:

Kırklareli, Edirne, Tekirdağ...

I.Nanaylar:

"Leylim oyunları" da denir. Doğu ve Güneydoğu Anadoluda yaygındır."Na,Nay,Le,Ley,Li,Lim" gibi sözcüklerin türkü arasında ya da nakarat olarak tekrar edilerek kullanılarak dansa eşlik etmesiyle bu adı almıştır.

İllere göre dağılımı:



S.Y.ATAMAN'ın BELİRLEDİĞİ HALKDANSLARI BÖLGELERİ HARİTASI (ATAMAN, s. 5, 1975)

Kars, Erzurum, Artvin, Erzincan, Gaziantep...

I.Teke Oyunları:

Güney Anadolu'da Toroslarda Türkmen Yörüklerinin oynadığı danslara verilen addır. Osmanlı döneminde bu ölgede **"Teke Livası"** adıyla anılan bir idari bölge olduğu biliniyor.(DEMİRSİPAHİ,1975,s.337)

Bu dansın eşlik çalgıları: Bağlama, cura bağlama, kabak kemane, kaval, def, el davulu ve sipsi'dır.

İllere göre dağılımı:

Burdur, Antalya, İçel, Isparta, Afyon...

J.Mengiler:

Teke Türkmenlerinde toplu ve kaşıklı oynanan danslara verilen addır.

Eşlik çalgıları: Sipsi, kaval, bağlama, cura bağlama, kabak kemane, dare, def, el davulu'dur.

K.Bengiler:

Batı Anadolu'da oynanan ritmik ve hareketli danslara verilen addır.

Eşlik çalgıları: Klarinet, davul, zurna'dır.

İllere göre dağılımı:

Balıkesir, Manisa, Çanakkale...

L.Güvendeler:

Uludağ ve yöresi Türkmenlerinde genellikle iki kişinin oynadığı bir danstır. Eşlik çalgıları klarinet ve davul'dur.

İllere göre dağılımı:

Bursa, Balıkesir,...

III. Koreografik Düzenlerine Göre Halkdansları:

A. Dansçı sayısına göre

a. Tek kişilik danslar

1. Kadın dansları:

Temel Devren(Muğla), Şeve Kırma(Elazığ), Yoğurt (Eskişehir), Estireyim Mi(Bolu), Kız Havası(Burdur), Çiftetelli ve Çengi dansları...

2. Erkek dansları:

Misket, Fidayda, Mor Koyun(Ankara), Kolbastı (Tunceli), Zeybek'ler(İzmir,Aydın,Denizli)...

b. İki kişilik danslar

1. Kadın dansları:

Kahveyi Kavururlar(Eskişehir), Ördek(Bolu), Mandalar (Tekirdağ,Kırklareli), Nöbey(Malatya), Silvani(Muş)...

2. Erkek dansları:

Kırka Zeybeği, İnönü Zeybeği(Eskişehir), Bıçak Horonu (Rize, Trabzon), Hançer Barı(Erzurum), Garipler Samahı(Sivas), Dokuz Ayak(Bitlis)...

c. Toplu danslar

1. Kadın dansları:

Güvercin, Aşşahtan Gelirem(Erzurum), Keçike(Elazığ), Teşi, Acara Kız Horonu(Artvin), Mendil, Goc'öküz (Eskişehir), Çömüdüm(Kütahya), Keziban Yenge(Burdur)...

2. Erkek dansları:

Ankara Zeybeği, Sin sin(Ankara), Koçaklama(Ağrı), Coşkun Çoruh, Horomi, Deli Horon(Artvin), Serenler(Burdur), Baş Bar, Sekme(Erzurum)...

3. Kadınlı-Erkekli danslar:

Atabarı, Şavşat Barı(Artvin), Zigoş, Mendil, Galamatya(Edirne), Fatmalı, Dokuzlu, Hadidiye(Gaziantep), Delilo(Elazığ), Yayla Yolları(İçel)...

B. Sahne düzenine göre danslar

a. Halka biçimli danslar:

İğdeli Gelin(Çorum), Düz Horon(Artvin), Bengi (Balıkesir), Samah'lar(Sivas,Erzincan), Halka Oyunu (Eskişehir)...

b. Dizi biçimli danslar:

Halaylar(Bingöl,Elazığ,Diyarbakır,Malatya), Bar'lar (Erzurum,Artvin,Kars)...

C. Adım biçimlerine göre

a. İlerleyip geriye dönen adımlı danslar:
Horon Kurma(Trabzon), Temuraga(Elazığ,Sivas), Arnavut Halayı(Sivas),
Tek Ayak, İki Ayak(Diyarbakır)...

b. Sürekli ilerleyen adımlı danslar:
Keklik(İçel), Çepikli, Meryem(Gaziantep), Çepik(Bingöl, Diyarbakır),
Atabarı, Horomi(Artvin),Mendil(Edirne)...

IV. Çalgı Özelliğine Göre Halkdansları:

A.Davul-Zurna eşlikli danslar:

Kabadayı(Edirne), Başbar, İkinci Bar(Erzurum), Halay (Diyarbakır,Bingöl), Harkuşta, Meyroke, Tringo(Bitlis), Bablekan,Şirvani(Van), Çorum Halayı, Çekirge, Sin sın (Çorum), Ağırlama, Koseyri, Marmara(Gaziantep)...

B.Davul-Klarinet eşlikli danslar:

Çayda Çıra, Halay, Avreş(Elazığ), Döne, Kavak, Güvercin, Sallama, Delilo(Erzurum), Diringo, Mehmet Turan Barı(Gümüşhane), Balıkesir Zeybeği, Yerli Zeybek, Balıkesir Bengisi(Balıkesir)...

C.İnce Sazlı(klarinet,keman,cümbüş-ud,darbuka) danslar:

Patrona, Kampana(İstanbul), Ali Paşa, Eski Kasap(Kırklareli), Dörtlen, Name(Kocaeli), Yandım Ayşe, Süslü Jandarma(Manisa), Yayla Yolları, Gabardıç, Şah Boylum(Muğla), Kasap, Karagözlüm, Sis Dağı(Sakarya)...

D.Tulum eşlikli danslar:

Cilveloy, Sarı Çiçek, Ondört(Artvin), Hemşin Horonu, Memetina(Rize), Üç Ayak, Sarı Seyran, Yayık(Kars)...

E.Kemençe eşlikli danslar:

Sıksara, Horon Kurma, Sallama, Tonya, Atlama (Rize,Trabzon)...

F.Akordeon eşlikli danslar:

Ayşat, Yüzbir, Kıskanç, Şeyh Şamil(Kars), Atabarı,
Daldalan, Acara Kız Horonu, Sasa(Artvin)...

G.Bağlama eşlikli danslar:

Afyon Zeybeği, Hatçam Çıkmış, Zabbak(Afyon), Fidayda, Misket, Seymen Zeybeği(Ankara), Keklik Zeybeği, Kralın Kızı(Bilecik,Eskişehir), Halımem, Meşeli, Ördek(Bolu), Elindeki Mendil, Yoğurdum Var, Karakuş(Eskişehir)...

H.Kaval eşlikli danslar:

Kırka Zeybeği, Tüverek Koran(Eskişehir), Al Yemeni, Halımem, Ördek, Men Men(Bolu), Sarı Zeybek, Cemilem(Antalya), Yörük Ali, Sinaoğlu(Aydın), Azime, Mendili Oyaladım(Balıkesir), Ağırlama, Terşi (Adıyaman)...

I.Sipsi eşlikli danslar:

Serenler(Afyon,Burdur,Antalya), Iğde Dalları(Afyon), Antalya'nın Mor Üzümü, Teke Zeybeği(Antalya), Gabardıç, Avşar Beyleri, Sarı Zeybek(Burdur), Bidenem, Ferayi, Yörük Kızı(Isparta)...

J.Mızıka eşlikli danslar:

Çinçiva, Çarişka, Ancer(Rize)...

V. Adlarının Anlamlarına Göre Halkdansları:

A.Yerleşim yerinin adını alan danslar:

Tekirdağ Karşılaması(Tekirdağ), Çorum Halayı(Çorum), Sivas Halayı(Sivas), Tokat Sarması(Tokat), Tonya Horonu(Trabzon), Safranbolu Çiftetellisi(Zonguldak), Tavas Zeybeği(Denizli), Edremit Zeybeği(Balıkesir), İnönü Zeybeği(Eskişehir), Karaköy Sekmesi(Bolu)...

B.Adıyla dans hareketlerinin niteliğini belirten danslar

1.Pozisyon özelliğini belirten danslar:

Dizkırma(Bingöl), Topal Koşma(Çankırı), Sekme(Çanakkale,Bursa,Erzurum), Tek Ayak(Bingöl, Diyarbakır), Dik Halay, Şeve Kırma(Elazığ), Aşırma, Döne(Erzurum), Çepikli (Gaziantep), Dik Kayda(Giresun), Kırıtma(Kütahya)...

2.Hareketin hızını belirten danslar:

Ağır Hava(Bingöl), Ağır Govenk(Bitlis), Ağır Zeybek (Burdur), Deli Horon, Coşkun Çoruh(Artvin), Kıvrak Halay(Kırşehir)...

C.Meslek adını belirten danslar:

Değirmenci(Bitlis,Kastamonu),Pamukçu Bengisi(Balıkesir), Kasap(Edirne), Yağcılar Zeybeği(İzmir), Ormancı (Kastamonu), Turşucu Güzeli(Kütahya), Kasnakçı Oyunu(Sinop), Deveci Emmi(Sivas),Kalaycılar(Kırklareli)...

D.Dansçının elinde taşıdığı eşyanın adını belirten danslar:

Bıçak Oyunu(Rize ,Trabzon,Erzincan), Hançer Barı (Erzurum), Kaşık Oyunu(Antalya,Konya), Zilli Oyun(Kütahya), Mendilli(Gaziantep), Elindeki Mendil(Eskişehir), Mendil Havası(Tekirdağ), Kılıç-Kalkan(Bursa), Çayda Çıra(Elazığ), Teşi(Artvin)...

E.Adını rakamlardan alan danslar:

İki Ayak(Bingöl,Diyarbakır), Ondört(Artvin), İkinci Bar (Erzurum), İki Parmak(Aydın), Bıraltmışlık(Çorum), Dokuzlu(Gaziantep), Yüzbir,Dörtlen (Kars), Üç Oğlan (Kırklareli), Beş Ayak (Malatya)...

F.Adını renklerden alan danslar:

Yeşil Olur(Afyon), Sarı Zeybek(Antalya,Burdur,Isparta), Sarı Karınca (Balıkesir), Al Yemeni(Bolu,Bursa), Entarisi Kırmızı (Eskişehir), Yeşilim (Konya), Boz Eşek(Şanlıurfa), Yeşil İpek(Zonguldak)...

VI. Klasik danslar:

A.Çiftetelli:

Türkiye'nin her tarafında oynanan, disiplinsiz, çoğu zaman tek kişinin oynadığı bir danstır. Belli bir bölgesi yoktur.(BAYKURT,1965,s.19) Çoğunlukla kadınlar tarafından oynanmasına karşın, günümüz salon düğünlerinde erkeklerin de vazgeçemediği bir dans haline gelmiştir.

"Çiftetelli de eğlence ve müziğe aydarulmuş bir vücudun neşesinin gösterilmesi veya yaşanması sözkonusudur."(DEMİRSİPAHI,1975,s.223)

Eşlik çalgıları keman, klarinet, ud, kanun, darbuka, def, cümbüş'tür.

B.Köçek dansları:

Köçek, içkili ,yemekli toplantılarda, düğünlerde topluluğu eğlendirmek amacıyla para karşılığı, özel becerilere dayalı güldürücü hareketlerle, beli lastikli rengarenk uzun etek giyerek dans eden erkeklere Anadolu'da verilen addır. Köçeğin eşlik müziğine ve dansına da "**köçekçe**" denir.

A.Rıza YALMAN Güney Anadolu'da 1928-30 yıllarında yaptığı araştırma gezilerinde "**Köçekli**" adında bir obaya rastladığını, bu obanın erkeklerinin kadın kılığına girerek düğünlerde, derneklerde dans ettiklerini belirtiyor.
(YALMAN,1977,s.409-410)

Köçeklerin yaptıkları ilginç ve güç hareketlerden bazıları omuz-göğüs titretme, bel kırma, köprü kırma, ayak parmakları üzerinde yürüme, ani dönüşler(pirouette) ve duruşlar, yere atılan parayı ters dönerek yerden alma, büyük bir yorganı iki elle baş üzerinde çevirmek, takla atmak...

Köçeklik geleneği bugün Sakarya, Kocaeli, Kastamonu, İstanbul, Nevşehir, Kayseri, Konya gibi illerimizde hala yaşamaktadır.

C.Kantolar:

Daha çok Ortaoyunu niteliğinde, söze dayalı bir olayı, aşk ilişkisini işaret, mimik ve vücut hareketleriyle bir, iki ya da daha çok kişinin oynadığı bir dans türüdür. Eski İstanbul'un eğlence gecelerinin vazgeçilmez eğlencesi olan bu danslar genellikle (2/4) ve (9/8) tartımla oynanır.

Batı Anadolu da eğlence toplantılarında bugün de oynanmaktadır.

Ünlü kantolardan bazıları: Kadın Asker Olunca, Leblebici, Dondurmacı, Lüküs Hayat, Arabacı, Yangın Var...

D.Çengi dansları:

Çoğunlukla bu işi meslek edinen, hem iş, hem düşünce olarak bu danslar üzerinde çalışan kadınların danslarına Çengi dansları denir. Çengiler erkek gibi yaşayan, erkek gibi içki, sigara içen, küfürbaz ve belalı kadınlardır. Çağrıldıkları evin bir odasının yüksekçe bir yerinde bağdaş kurarak otururlar.

Önlerine çilingir sofrası kurulur. Bir taraftan içkilerini içerler bir taraftan da türkü söyleyerek çalarak oynar ve oynayanlara eşlik ederler. (NASRATTINOĞLU.1975,s.21) Genellikle Çingeneler tarafından oynandığından bu dansların eşlik müziğine Çingen Havası, Çigan Havası, Roman Havası adı verilmektedir.

Eşlik çalgıları: Kanun,Ud,Cümbüş, Kemane, Keman, Zilli ef ve Darbuka'dır. Dansçıların ellerinde de kaşık, zil, def gibi vurmalı çalgılar bulunur. Orta ve Batı Anadolu'da yaygındır.

VII. Göçmen Halkdansları:

A.Tatar (Kırım,Nogay,Kazan) Dansları:

Kaytarma, Eski Kırım Kaytarması, Taraktaş Kaytarması, Limana, Kefe Horanı, Totaykoy Horanı, Tuvak, Tuvak Cıyını,Variraç, Eski Variraç, Çerkes Kızı, Uraza, Aradan Suv, Dört Kız, Mendil, Emir Celal, Çoban Kaytarması (Buvdan Kaytarması), Çoban Oyunu(Beyim Odaman),Kızlar Oyunu, Çalkav Oyunu, Selbi Oyunu, Kureş Avası, Akay Avası, Aktaban, Sarı Eçkim, Çipiyim, Demirciler, Değirmenci, Alma Tuş, Kırım Çiftetellisi, Bülbül, Çalaş, Yüksek Minare, Yazga Çıksam, Ayuvcular Oyunu, Vişnevka, Yavluğum, Uç Guzel, Asma Salıncak, Tım Tım, Epipe, Pamuk...

Eşlik çalgıları: Akordeon, Koltuk Davulu, Davul, Zurna, Klarinet, Kaval, Rebab, Tulum Zurna, Santur, Dümbelek...

C.Balkan Göçmenleri Dansları:

Cücük, Düz Gayda(Kaval), İştip İkilisi, Payduşka, Eltiler, Rençber(Çoban), Karadağ, Paydos, Vargel, Sırbiye, Beraat, Sirto, Kartal, Tiran, Gora, Tropaya, Kosova, Yarıştan, Konab Çobanları, Laberia, Librazhdi, İbrahim Hoca, Kara Mustafa, Küpürlika, Karadağ Kızı...

Eşlik çalgıları: Akordeon, Klarinet, Davul, Zurna, Keman, Ud, Darbuka, Def, Zil...

D.Azerbaycan Göçmenleri Dansları:

Gaytağı, Gızlar Bulağı, Desmalı, Darçını, Zoğalı, Yüzbir, Keçi

Memesi, Köroğlu, Kendiri, Kesme, Gofta, Gelin Havası, Mirvari, Lale, Mirzeyi, Mücesseme, Misri, Naznazı, Pehlevanı, Ondört Nunıre, Rengi, Samuh, Sarıbaş, Semeni, Tamara, Terekeme, Toy Regsi, Turacı, Uzundere, Üç Balam, Bir Göz, Halabacı, Halay, Han Çobanı, Heyvagülü, Heyratı, Çalpapağ, Çattadı, Çit Tuman, Cengi, Camış Bağa Girdi, Ceyranı, Cehribeyim, Şalaho, Şeki, Şahseveni, Yallı.(HESENOV,1986,ss.14-95)

Eşlik çalgıları: Garmon, Akordeon, Tar, Nağara(Koltuk Davulu), Kemane(Kabak Kemane), Klarinet, Balaban...

E. Kafkasya Göçmenleri Dansları:

Simd, Wuig, Lezginka(Şamiley,İslamey,Magalon), Abazek, Absuva, Kuafe(Tüz Tepseu,Hanti,Zefako), Tögerek Tepseu, Lotu, Horomi, Samaya, Kılıç Dansı, Lazuri, Gandagan, Tleperuş, Çeçen(Şeşen), Tepena, Apsma, Gollu, Akuşinka...

Eşlik çalgıları: Garmon, Akordeon, Pandur, Çongur, Kıl Kobuz, Pkhapşin, Armonika, Khamil(Duduki,Lalu,Sıbızğı), Pkhaçik(Hars Kalak), Koltuk Davulu(Doli,Davurbaz) (KOÇKAR, 1987)

b. Anadolu Halkdansları Eşlik Çalgıları:

Eski çağlardan bu yana insanlar ritüel ve dinsel törenlerinde, kendi sesleri ve hareketlerine, başka bazı şeylerin de eşlik etmesine gereksinim duydular. Bu gereksinim çalgıların doğmasına yol açtı. İlk çalgılar vurmalı, çarpmalı çalgılardı. İki kemiği, iki taşı, iki ağaç ya da metal çubuğu, iki eli birbirine belirli zaman aralıklarıyla çarparak ritim elde ettiler. Ritim, öz olarak insan davranışlarının da özüdür. Günümüzde de ilkel müziğin temelinin ritim olduğunu, Afrika ya da Avusturalya'daki kabilelere bakarak görebilmek mümkün.

İnsanlık geliştikçe ritim elde edebilmek için birçok çalgı geliştirildi. Bir kasnağa deri gererek **"davul"** elde edilmesi de bu gelişimin başlangıcıdır diyebilmek söz konusu olabilir.

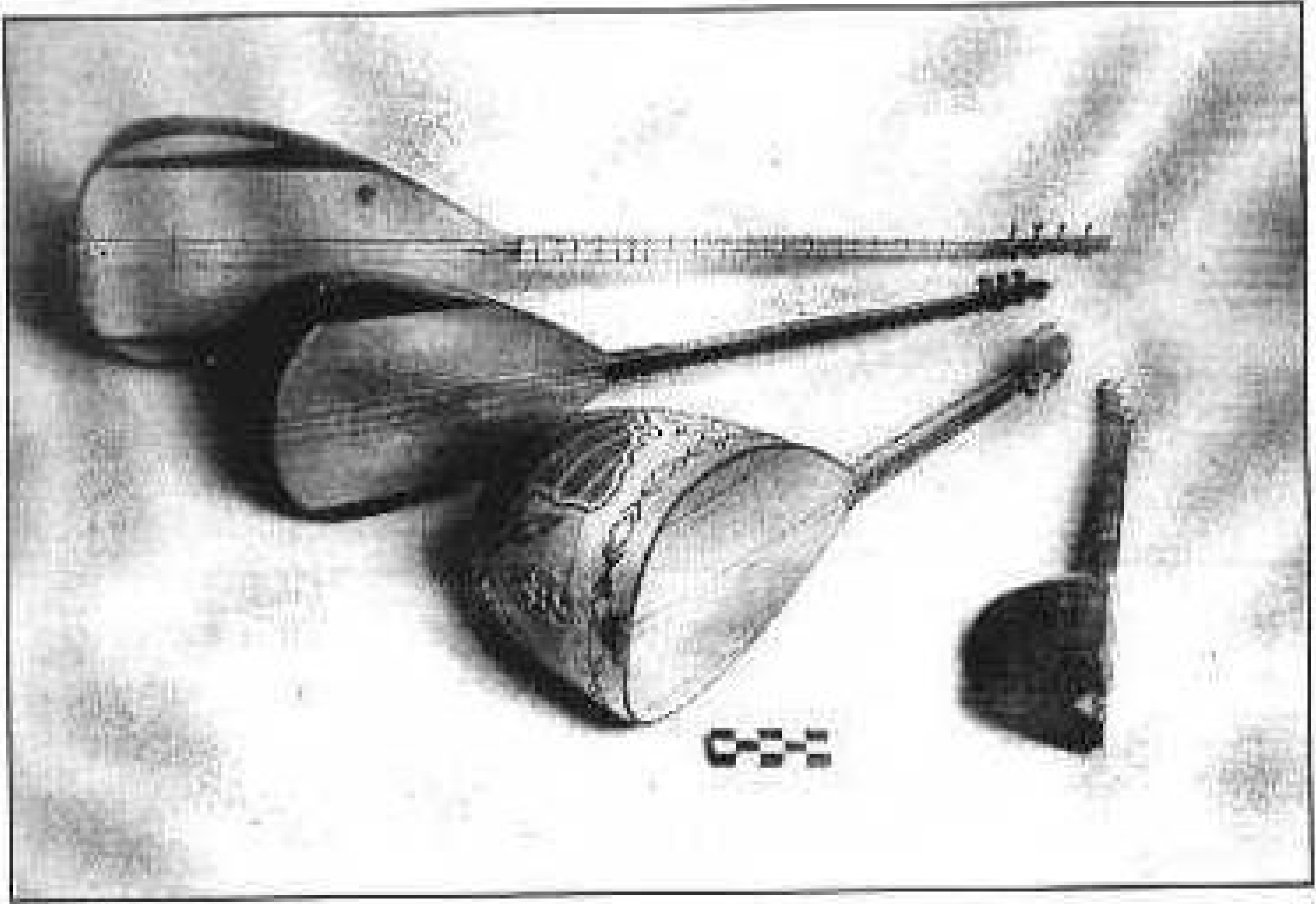
Primitif üflemeli çalgılar, yine yukarıda sözü edilen törenlerde veya avlanma sırasında hayvan seslerini yansıtmak amacıyla bir kamışa, boynuza ya da bir hayvanın ilik kemiğine üfleme yoluyla elde edildi. Sonraları, elde edilen bu seslerin bir skalasını üretmek amacıyla da araçlara delikler açıldı.

Telli çalgıların ilk aşamada avcıların yay kirişlerinin tınlaması yoluyla elde edildiği düşünülmektedir. İkinci aşamada hindistan cevizi, salyangoz kabuğu ya da su kabağı gibi araçlar ses kutusu olarak kullanıldı. Üçüncü aşamada tellerin bir grubu eşik takılarak yükseltildi. Son aşamada da seslerin alanını genişletmek amacıyla belirtilen araçlara sap eklenerek parmakların basılması sağlandı. Bu aşamaların katedilmesi elbette yüzlerce yıl sürmüştür.

> *"Harpa dirseğindeki sırt kamburunun gitgide yatıylaştırılarak düzleştirilmesinden uzun saplı saz çağına geçildiği anlaşılıyor; bazı resimler Mısır'daki bu istiholeye delildir. Kol ile teller zamanla tam paralel hale gelince tel uzunluğunun parmak basmalarıyla yer yer kısaltıp uzamanın kolayı böylece erkenden bulundu, diye düşünebiliyoruz, ve bu böyle olmuştur."(GAZİMİHAL,1975,s.9)*

Eski uygarlıkların birçoğundan günümüze kalan kaya resimleri, kabartma ve oymalar, freskler ya da heykellerde günümüz çalgılarının prototiplerini görmek mümkündür.

Günümüzde Türk Halkdanslarına eşlik eden çalgılar şöyle sıralanabilir:

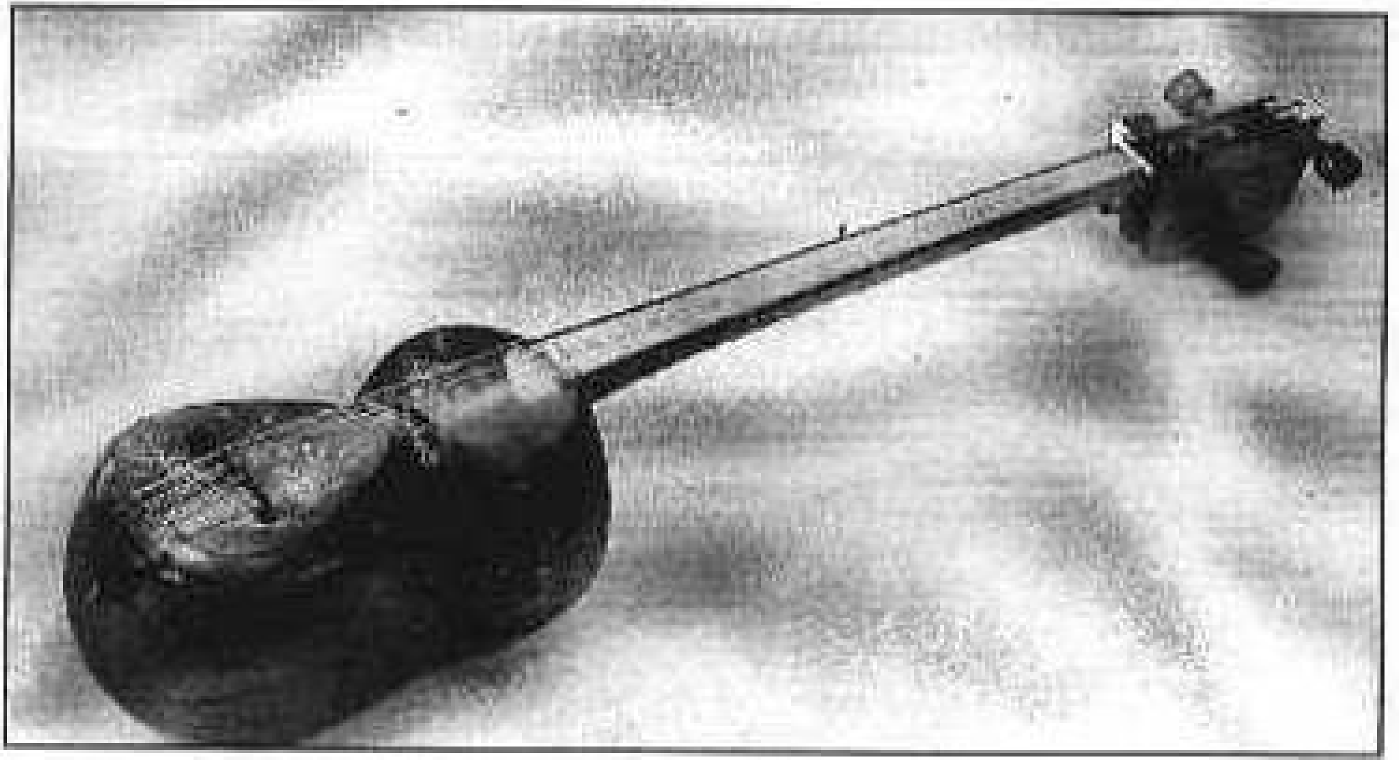


Bağlama: Türk Halkdanslarının hemen hemen tümüne eşlik edebilen, Anadolu'nun her yerinde yaygın olarak kullanılan telli ve mızraplı bir çalgıdır. Halk arasında *Bozuk, Çeşte, Şeştar, Çöğür, Kara Düzen, Irızva, Bulgari, Tambura* gibi adlar almasına karşın tamamı "Bağlama Ailesi" diye adlandırılabilir.

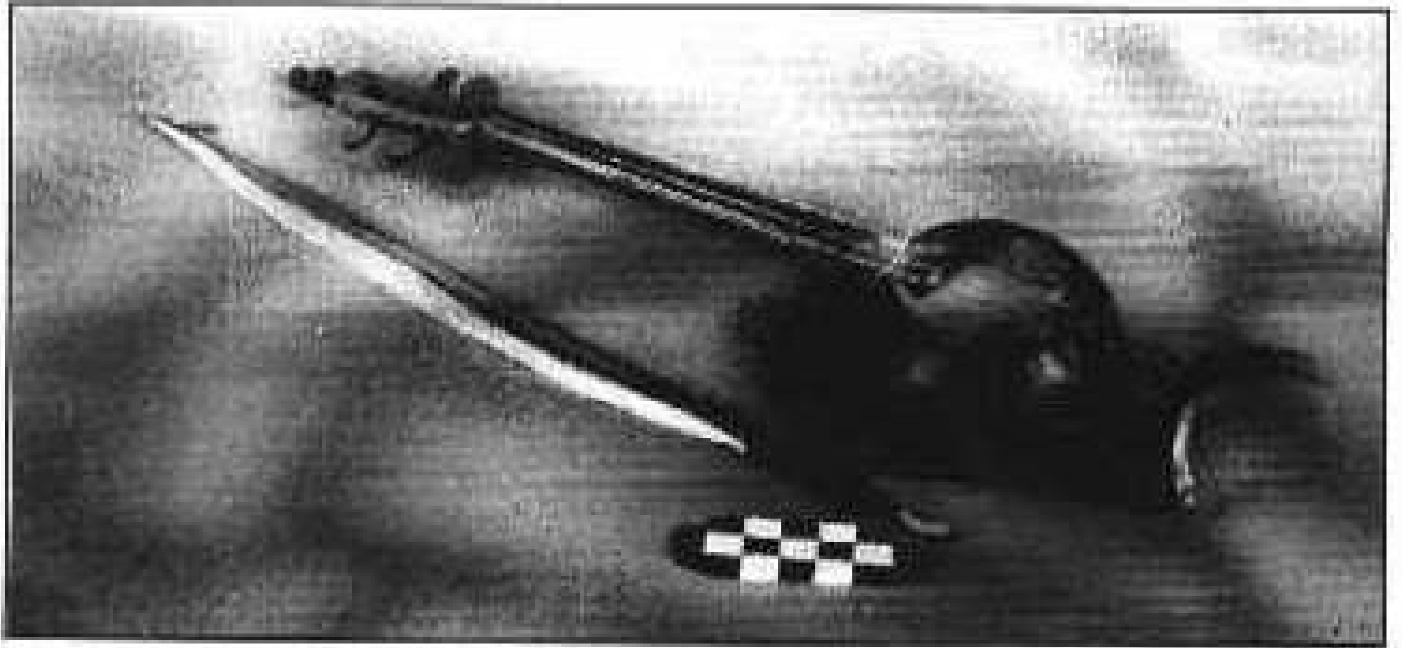
Bağlama yapımında değişik ağaç türlerinden yararlanılmasına rağmen en çok dut ağacı kullanılmaktadır.

Bağlama'da en çok kullanılan dört akord biçimi vardır. Bunlara *"Düzen"* denir. *"Bozuk Düzen"* (La-Re-Sol) ya da (Mi-La-Re); "Bağlama Düzeni" (Re-Sol-La) ya da (La-Re-Mi); *Misket Düzeni"* (La-Re-Fa diyez);"Müstezat Düzeni" (La-Re-Fa).Bunların dışında *Afşar Düzeni, Acem Düzeni, Edirne Düzeni, Yörük Düzeni, Kervan Düzeni, Karanfil Düzeni* gibi düzenler de bulunmaktadır.

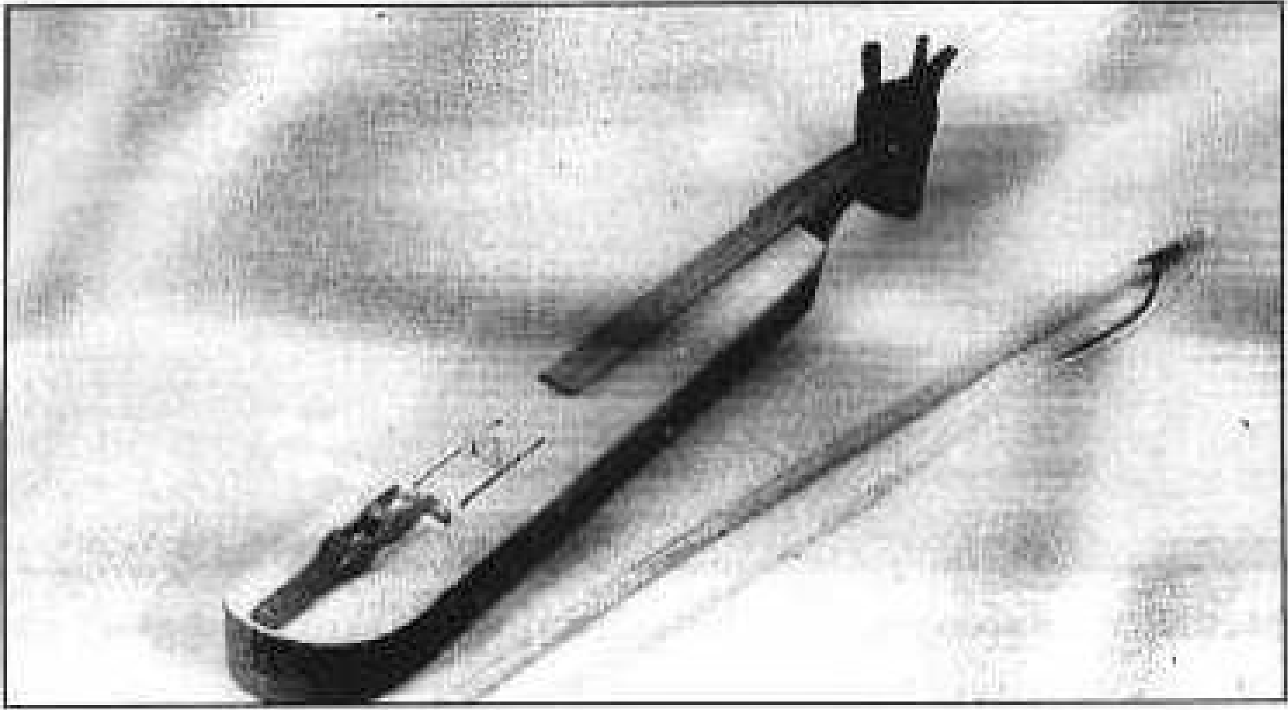
Bağlama boyutlarına göre de *Divan Bağlama, Bağlama, Cura Bağlama, Cura* gibi adlar alır.



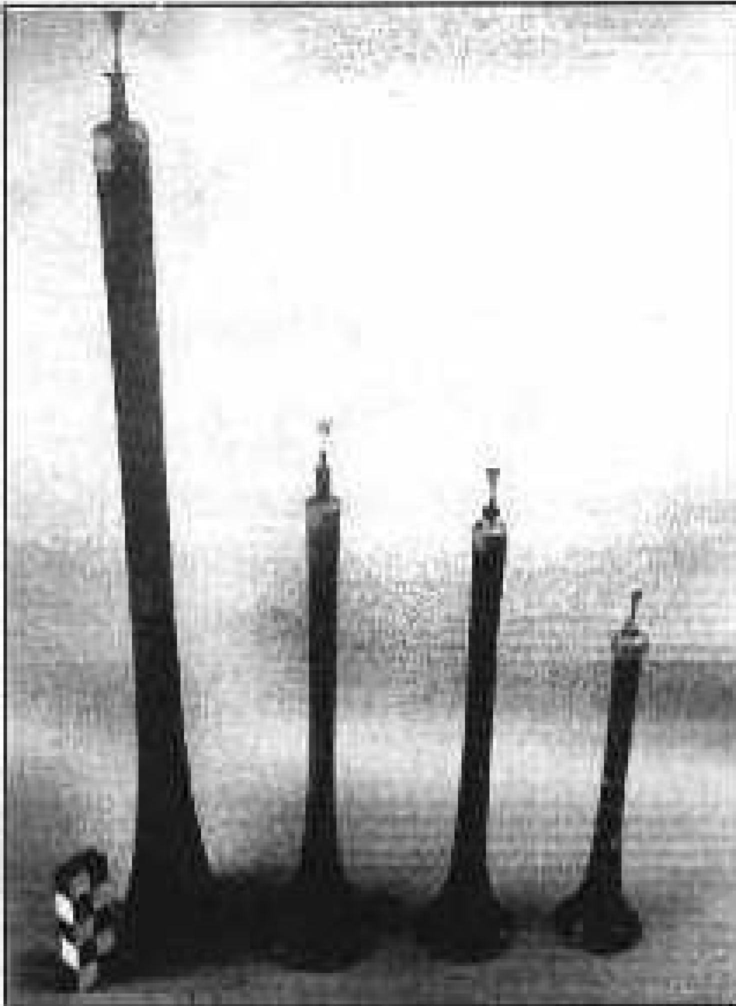
Tar: Anadolu'ya ve Halkdansları eşlik müziğine son yıllarda katılan Azerbaycan kökenli bir çalgıdır. İki gövdeli olan Tar, göğüste çalınır. Genellikle dut ağacından yapılmaktadır. 9 adet tel bağlanır. Bunların 3 adedi '*Ahenk Teli*' olarak kullanılır. Diğer teller ikişer adet olmak üzere üç gruptur. Akord biçimi (Do-Sol-Do)dur.



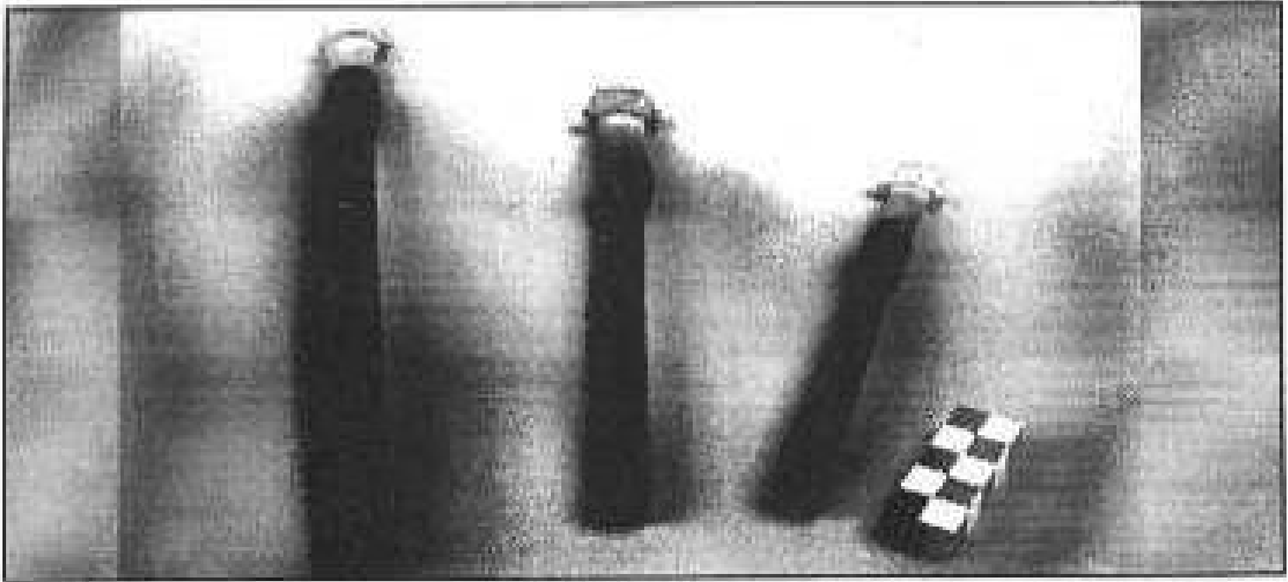
Kabak Kemane: Önceleri su kabağından 1/3 kesit alınarak yapılmasına karşın son yıllarda ağaçtan oyularak ya da "yaprak" denen yöntemle ağaç parçalarının birleştirilmesiyle oluşturulur. Perdesizdir ve yayla çalınır. Üç ya da dört telli olanları vardır. Akordu (Re-La-Re) veya (Re-La-Re-La) biçimindedir.



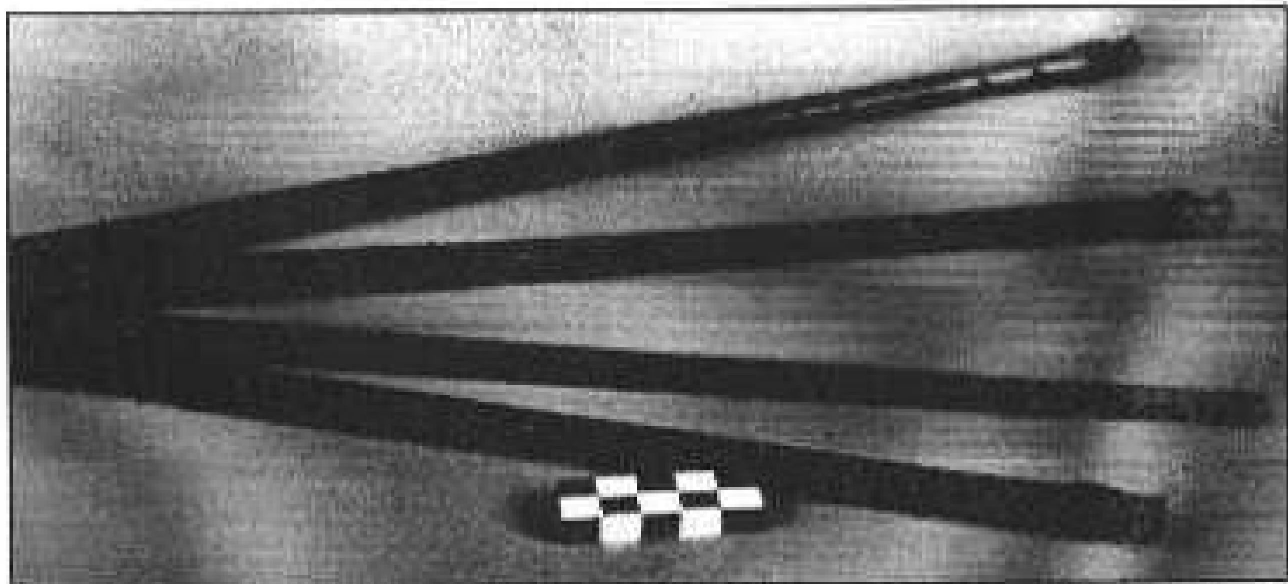
Kemençe: Genellikle Karadeniz bölgesinin danslarının eşlik çalgısı olarak kullanılır. Sapı yukarıda olacak biçimde vücuda yakın tutularak, yâyla çalınır. Üç tellidir. Akordu (Re-La-Mi) biçimindedir.



Zurna: Asya'dan Orta Avrupa'ya kadar geniş bir alanda, benzer özellikleriyle çok yaygın bir çalgıdır. Ağaçdan oyularak yapılır. Yapımında Şimşir, Gürgen, Ardıç, Dişbudak gibi sert ağaçlar kullanılır. Boyutlarına göre *Kaba Zurna, Zurna ve Cura Zurna adlarıyla anılır. Zurnanın parçaları da Kamış, Tabla, Tepe ve Gövde* dir.

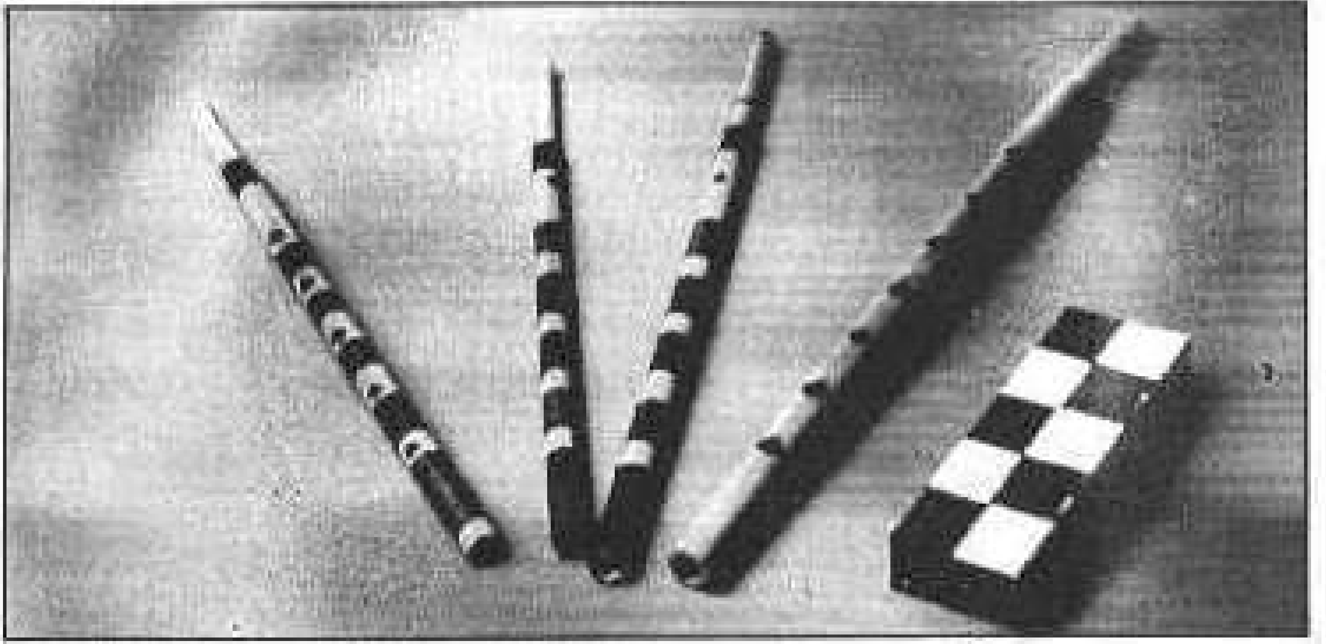


Mey: Doğu Anadolu'ya özgü bir çalgıdır. Kamış, kıskaç ve gövdeden meydana gelmiştir. Boyutlarına göre *Ana Mey, Orta Mey, Cura Mey* adıyla anılır. Zurnadan daha mistik bir ses rengi vardır. Ceviz ve erik ağacından yapılanları yeğ tutulur.



Kaval: Eski bir çoban çalgısıdır. Melodik ses rengi nedeniyle Halk Çalgıları topluluklarında temel eşlik çalgısı görevini üstlenir. İki çeşidi vardır: *Dilli Kaval, Dilsiz Kaval*. Genellikle Ardıç ve Ihlamur ağaçlarından yapılmış olanları tercih edilir.

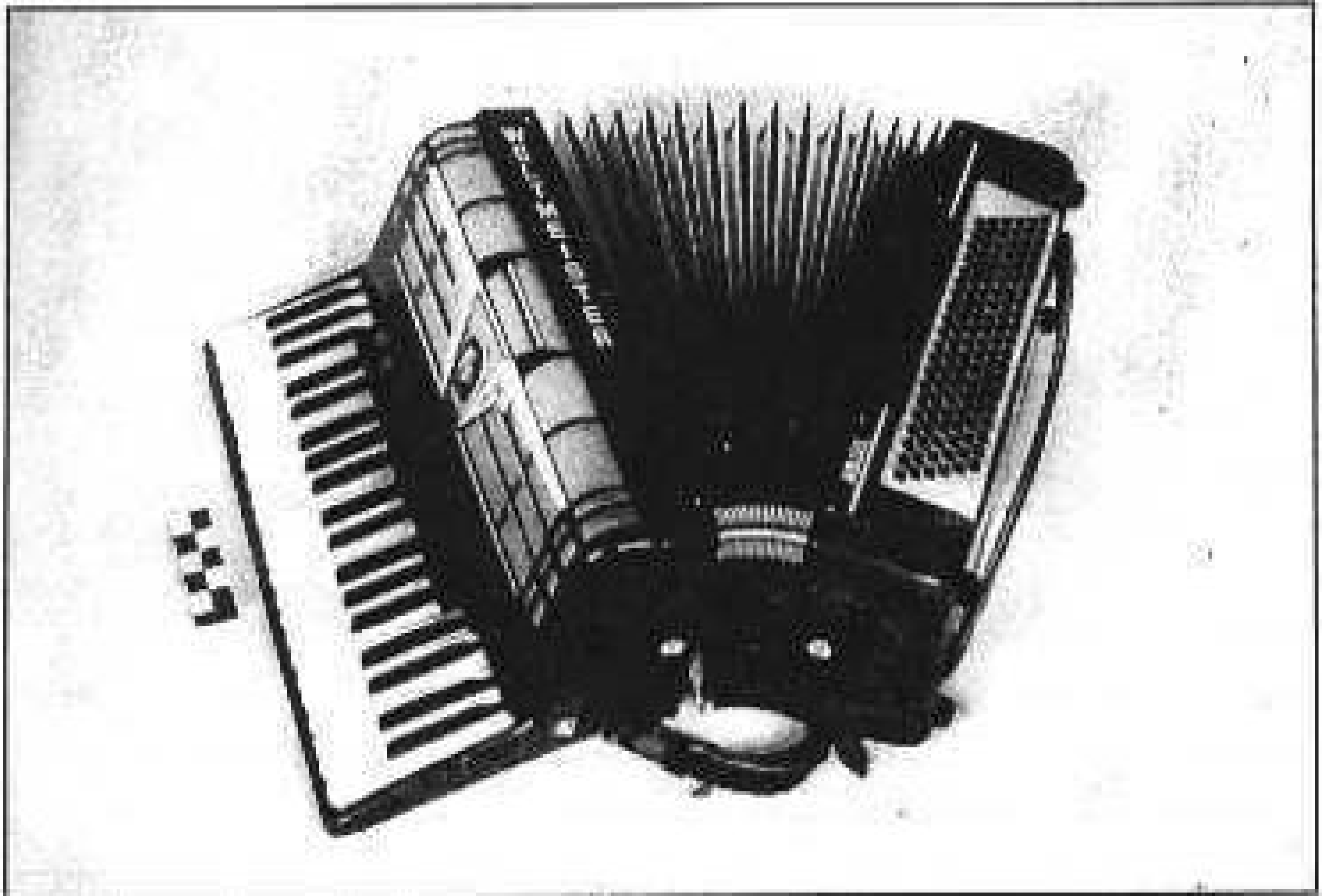
Kavalın etimolojisi hakkında değişik kanılar vardır. Bazı etimologlar "kav" sözcüğünden türediğini, bazıları da Arapça geveze anlamına gelen "kavval"dan geldiğini öne sürer. Alman müzik bilimcisi Curt Sachs, kavalın Türkçe olduğunu oradan da Balkan ülkelerine geçtiğini savunur.



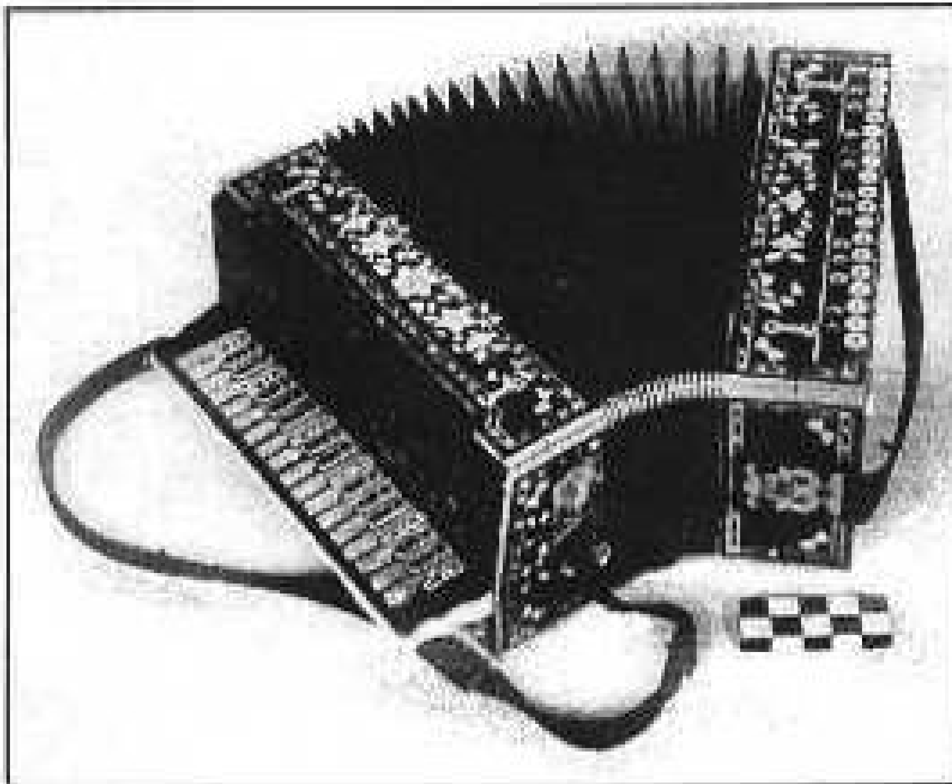
Sipsi: Akdeniz bölgesinde, Toroslarda yaşayan Yörük ve Avşarlarca kullanılır. 1-2cm. genişliğinde yaklaşık 20cm. uzunluğunda kamıştan yapılır. 5 üstte, bir de altta olmak üzere 6 deliklidir.



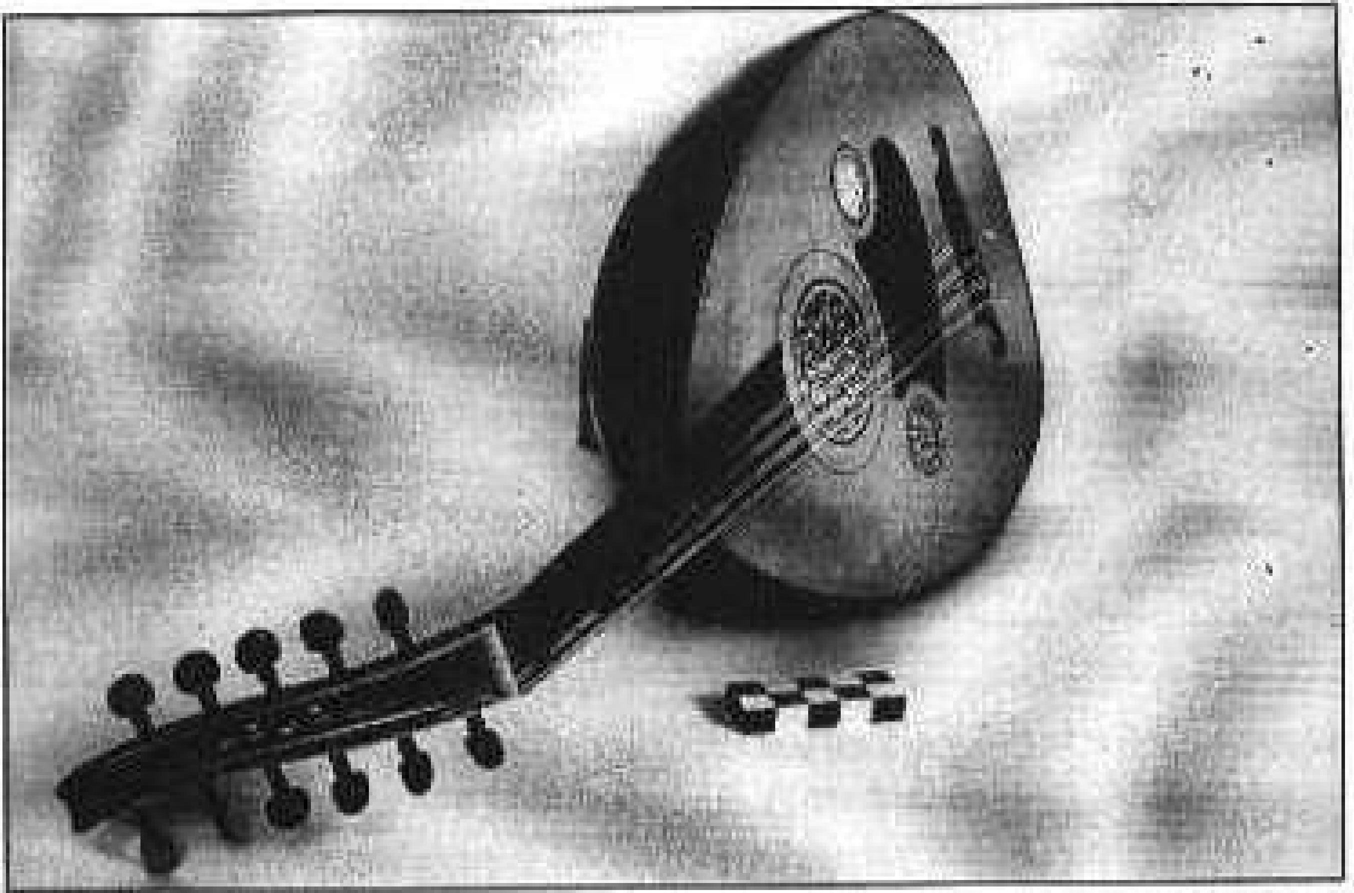
Tulum: Oğlak derisinin önü yarılmadan, olduğu gibi çıkarılarak delikli bir düdük takılmasıyla elde edilir. koltuk altında, içine doldurulan havanın sıkıştırılıp çıkarılarak düdüğe gönderilmesi yoluyla se elde edilir. İçine hava doldurabilmek için üst kısmına ağızlık takılır. Tulum'da iki düdük bulunur. Bu düdüklerden biri ana ezgiyi çalarken ikinci düdük dem tutar. Trakya ve Doğu Karadeniz bölgelerinde kullanılır.



Akordeon: Hava depolu bir çalgıdır. Doğu Anadolu'nun bazı yörelerinde, İstanbul Çengi dansları ile bazı göçmen halkdanslarının temel çalgısıdır. Geniş ses özelliği nedeniyle günümüzde çokça kullanılır.



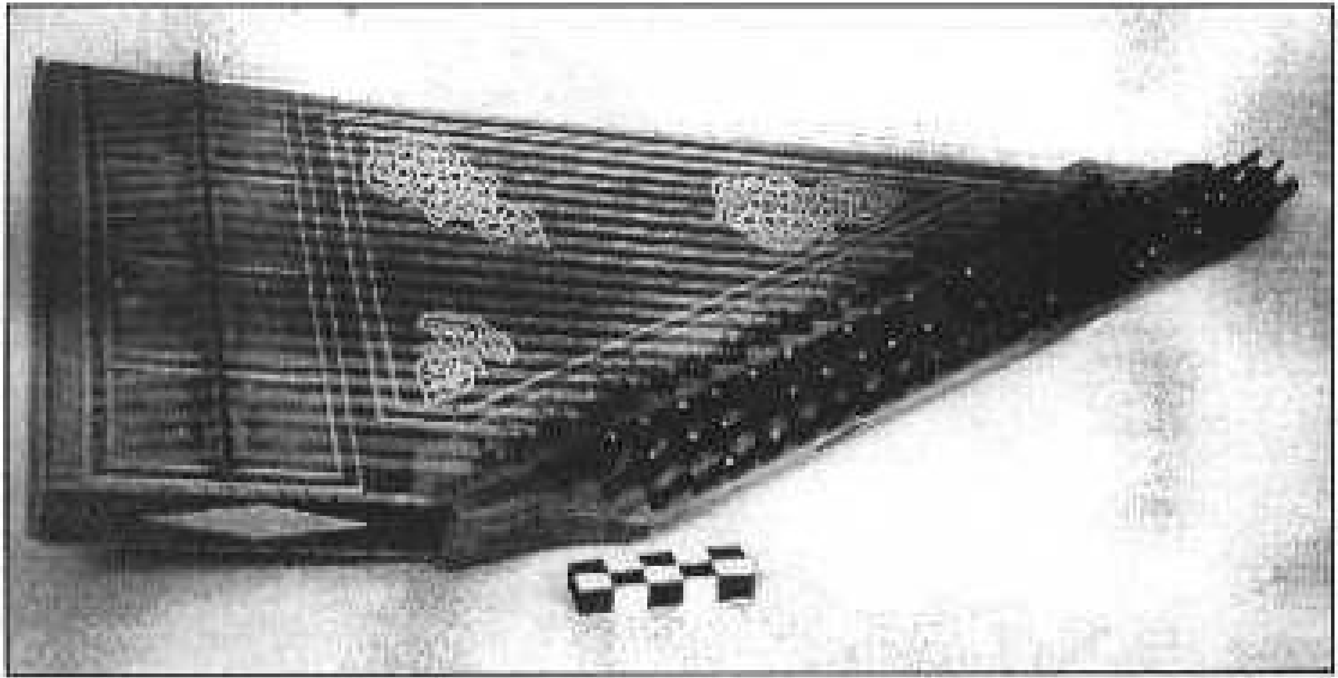
Garmon: Halkdansları eşlik müziğine yine son yıllarda katılan ve Azerbaycan kökenli bir diğer çalgıdır. Akordeon gibi hava depoludur. Ancak klavyesi Akordeondan küçüktür ve bütün parçaları el işçiliği ile yapılır.



Ud: Özellikle Çengi, Köçek ve Çiftetellilerde kullanılan doğu kökenli bir çalgıdır. Halkdansları topluluklarında son yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Parça ağaçlardan yapılır. 6 adet plastik tel takılır. Akordu (Re-La-Mi-Si-Fa diyez-Do Diyez) biçimindedir ancak Türk Sanat Müziği sistemine göre ise (Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diyez) biçiminde kullanılır.



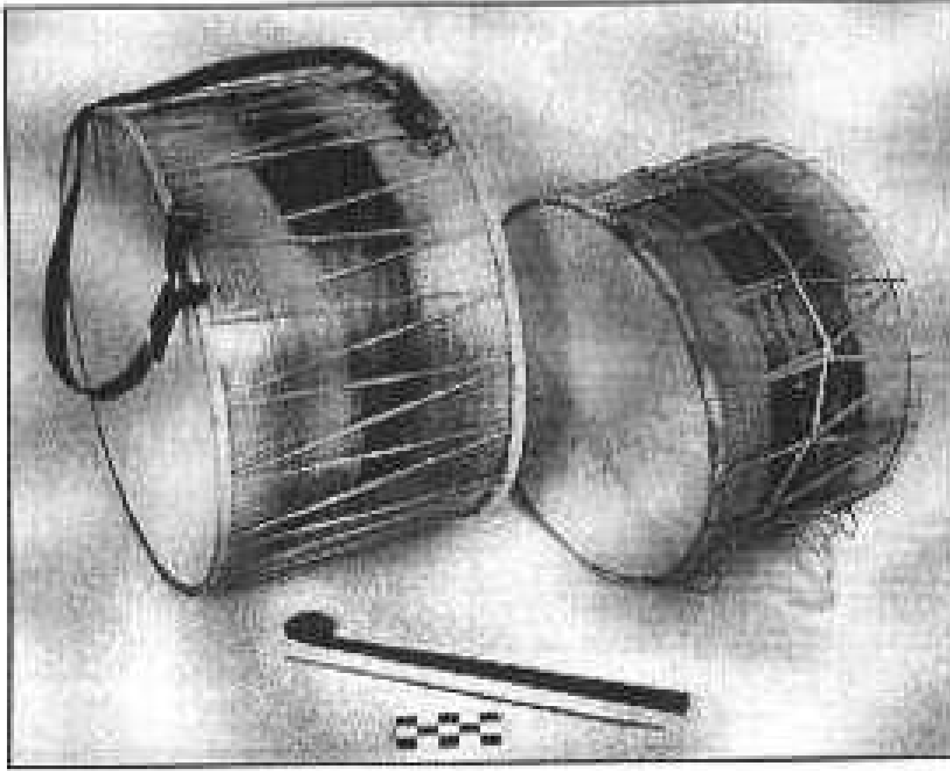
Keman: 19. yüzyılın sonlarında Anadolu'ya batıdan giren bu çalgı Anadolu'da, kemençe gibi sapı yukarıda kalacak biçimde dize dayanarak da çalınır. Çoklukla Oyun havaları, Köçek, Çengi, Çiftetelli ve Kasap oyunlarının eşlik çalgısı olarak kullanılır.



Kanun: Türk Müziği'nin en eski çalgılarından biri sayılan bu çalgıyı ünlü düşünür Farabi'nin icat ettiği sanılmaktadır. Batı müziğinde kullanılan "*Çimbal*" adlı çalgının yapı tekniği ile aynı yapıya sahiptir.İskelet tahtası ıhlamur ağacından yapılır. Göğsü çınar veya köknar, sırtı ise ceviz ya da ıhlamur üzerine maun kaplanarak yapılır. Tellerin gergin durmasını sağlayan eşik, kanunun yan tarafına gerilerek takılan bir deri üzerine oturtulur. Diğer tarafında ise akord etmeye yarayan burgular ve komalı sesleri ayarlayan mandallar bulunmaktadır. Akordu tiz Sol'den başlayıp aşağıya doğru 24 ya da 27 ses iner.



Klarinet: 19.yüzyılın sonlarında Mehter Takımlarında kullanılmak üzere Avrupa'dan getirilmiş, oradan bütün Anadolu'ya yayılarak halkdansları eşliğine geçmiştir. Abanoz ağacından ya da metalden (pirinç) yapılır. (Si bemol) veya (Sol) olmak üzere iki çeşidi kullanılmaktadır.



Davul: Bir ağaç kasnağın iki tarafına deri gerilmesiyle yapılır. Bütün dünyada çeşitli biçimlerde de olsa en çok kullanılan vurmalı çalgıdır. Anadolu'da değişik bölgelerde değişik boyutlarda yapılarak kullanılır. Çapları 40cm. den 80cm. ye kadar değişir.(Adıyaman Davulu, Kastamonu Davulu, Antep Davulu, Karadeniz Davulu...gibi) Gerilen derilerin biri kalın, diğeri incedir. Kalın tarafına "*tokmak*"la, ince tarafına "*çubuk*"la vurularak çalınır.

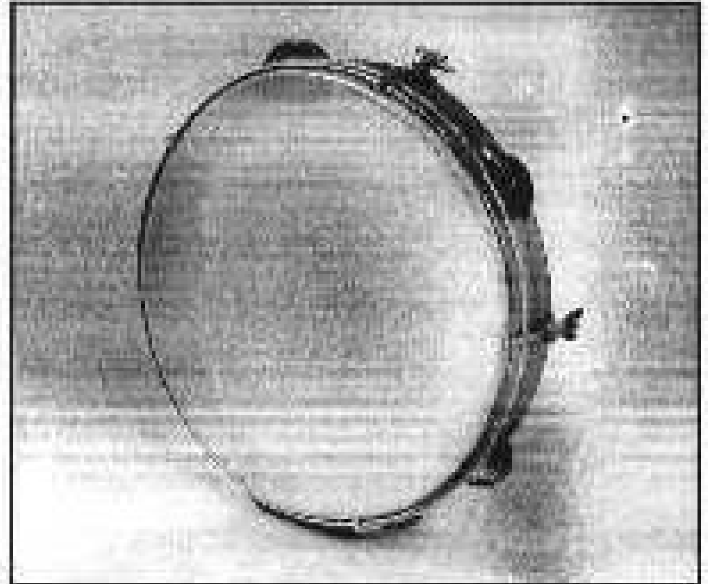


Koltuk Davulu: Azerbaycan ve Kafkasya'dan Halkdansları eşlik çalgılarına girmiştir. 30cm.den 40cm.ye kadar çaplı kasnağın iki tarafına deri gerilerek yapılır. Koltuk altına alınarak, elle çalınır. "*Nağara*", "*Doli*", "*Davurbaz*" gibi adlar da verilir.



Darbuka: Ortasında boğumu olan, iki tarafı delik, vurmalı bir çalgıdır. Tek tarafına deri gerilir. Bakır, Pirinç gibi madenlerden ya da pişmiş topraktan yapılır. Pişmiş topraktan yapılanına *"Dümbelek"* adı verilir.

Def: 5cm. ile 10cm. arasında eni, 20cm. ile 60cm. arasında çapı olan, tek tarafına deri gerili, vurmalı bir çalgıdır. Kasnak kenarına zil takıldığında *"Zilli Def"* adını alır.





Kaşık: Tahta yemek kaşıklarının sırt kısımlarının değişik tutuşlarla birbirine vurularak çalınması yoluyla kullanılır. Kısa ya da uzun saplı olanları vardır. Genellikle Şimşir ağacından yapılır.

3. HALKDANSLARININ DERLENMESİ :

a. Halkdanslarını Derleme Yöntemleri

Halkdanslarının derlenmesi konusu, dans uzmanlarının, antropologların, etnologların ve sosyal bilimlerle uğraşan birçok uzmanın neredeyse yüzlerce yıldır ana konuları için kaynak oluşturması bakımından ilgi alanı olmuştur.

Etnologlar dansın yapılış biçiminden, ilgilendikleri halkın etnik özellikleri ile ilgili bilgiler edinmeye; Psikologlar dansla insan davranışları arasında ilişki kurarak insan davranışlarını incelemeye; Sosyologlar dansın yapılışından topluluğun sosyal oluşumu ile ilgili yargılara varmaya çalışırlar. Hatta tiyatrocular dansla tiyatronun birlikte doğduğunu vurgulayarak ikisi arasındaki ilişkileri incelerler.

Gerçekten de Halkdanslarına olan bu ilgi, günümüz sanayi toplumlarında halkdanslarının hemen hemen yok olması tehlikesi karşısında, geçmişle gelecek arasındaki köprüyü kurmak amacına yönelik çalışmalar bakımından önemli bir yer tutmaktadır.

Ancak Halkdanslarının derlenmesinde özellikle ülkemizde kullanılan düzensiz ve yetersiz, kişisel çabalara dayalı yöntemlerle çok farklı tekniklerin kullanılması, bu konuda yapılan çalışmalardan iyi sonuçlar alınmasını engellemektedir.

Halkdansları Türkiye'de üç ayrı kültür olayının içinde yaratılmaktadır. Birincisi *"köy kültürü"*, ikincisi *"Kentsoylu kültürü"* ve üçüncüsü de kentte yaşayan köy kökenlilerin oluşturduğu, köy ve kent kültürü arasında bocalayan *"gecekondu kültürü"*.

Derleme çalışmaları, bu üç ayrı kültür biçimi göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. Böylelikle bu kültür biçimlerinin birbirlerine olan etkileri, değişik disiplinlerden gelen bilim adamlarınca ele alınıp, kuramsal sonuçlara varılabilinir.

Halkdansları, Halkbilim araştırmalarında kullanılan yöntemlerle derlenmelidir. Bu yöntemler ; Tarihsel yöntem, Coğrafya yöntemi, Psiko-Sosyal yöntem'dir.

Tarihsel Yöntem:

Bu yöntemin temelini derlenen dansların tarihteki benzerlerini bularak birbirleriyle olan ilişkilerini araştırmak ve birbirlerine bağlamak oluşturmaktadır. Böylece dansın kaynağına inmek ve varyantlarını belirlemek olanağı sağlanır.

Tarihsel zaman dilimleri ile tekrarlanan derleme çalışmaları sayesinde yöresel değişiklikleri saptamak ve bu değişikliklerin hangi koşullar altında, ne yönde olduğunu belirlemek kolaylaşacaktır.

Coğrafya Yöntemi:

Bu yöntem Tarihsel yöntem'in tamamlayıcısı niteliğinde de düşünülebilir. Sağlıklı bir sonuca ulaşmak için Coğrafya yöntemi'nden yararlanarak eksik kalan bilgiler tamamlanmış olur.

Coğrafya yöntemi en küçük yerleşim biriminden başlayıp, giderek büyüyen ve kalabalıklaşan (oba, mera, köy, kasaba, kent...gibi) yerleşim birimlerinde halkdanslarının hangi durumda olduklarını, o coğrafya bölgesi içerisinde her varyant için özel bir işaret, renk, tarama ya da çizimlerle harita üzerinde gösterilmesi temeline dayanır. Böylelikle dansların oluşumuyla ilgili kaynakların bulunmasında yardımcı olacak ve bir bakışta görülebilecek sonuçlara varılabilecektir.

Psiko-Sosyal Yöntem:

Yöntem, dansın yapıldığı toplumun ya da toplumu oluşturan bireylerin ruhsal durumlarıyla, yine bunların içinde bulundukları toplumun sosyal yaşayışının birbirleriyle ilişkileri sonunda ortaya çıktığı düşüncesi temeline dayanır.

Uygulamada kaynak kişiyle sürekli ilişkide bulunulur, izlenir. Uzun süreli ve çok dikkatli bir çalışma gerektirdiği için kaynak kişinin de çok dikkatli seçilmesi gerekmektedir.

b. Halkdanslarını Derleme Teknikleri:

Halkdansları halkın yaşama biçimini, geleneksel kültür değerlerini yansıtır. Hızla değişen toplumumuzda sanayileşme, gittikçe yayılan kitle iletişim araçlarıyla iletişim hızının artması, kitlelerin birbirleriyle olan ile-

tişimini de hızlandırmakta, böylelikle kapalı toplumlar açık toplumlara dönüşmektedir. Bu oluşum halkdanslarının bölgesel ve etnik özelliklerinin ülkenin başka bölgelerine sıçramasına, farklı adımların yerleşmesine ya da tamamen yok olmasına, unutulmasına neden olur. Bu danslar da yerini modern danslara bırakır.

Kuşakların değişmesiyle, bir önceki kültür değerlerine sahip yaşlı nüfusun giderek azalması da halkdanslarının kaybolmasına neden olan bir başka etkendir.

Danslardaki bu değişimi zamanında ve yerinde saptayarak belgelemenin, bir sonraki kuşaklara önceki adım biçimlerini aktarmada büyük yararı olduğu bir gerçektir.

Halkdanslarını derlemede belli başlı iki ana teknik kullanılabilmektedir: Yazıya Geçirme, Film ya da Video Kaydı.

Yazıya Geçirme Tekniği (Dans Notasyonu):

Günümüze değin "*Yazıya Geçirme*" tekniği ile ilgili çok çeşitli sistemler geliştirilmiştir. Bu tekniklerin en eskileri doğal olarak en ilkelleridir ve bunların birçoğu günümüzde artık birer belge olma özelliğinden öteye gitmemektedir.

Toplumlarda "*sanat*" kavramı geliştikçe dans adımlarını başkalarına anlatmak ve aktarmak ihtiyacını duyan insan bu amaçla çeşitli yollar aramıştır. Romalıların bile dans adımlarını anlatmak için yazılı simgeler kullandıkları bilinmektedir (HOFMANN, 1986, s.186). Mısır, Yunan, Asur, Babil ve Hitit gibi eski uygarlıkların hemen hepsinde, yarattıkları dansların kalıcı olabilmesini sağlamak amacıyla yaptıklarını, işaretli yazı sistemlerinde ve duvar kabartmalarında görmek mümkün.

1416'da İtalya'da **Domenico da PIACENZA**, 29 sayfalık ilk dans kitabında yalnızca adımları anlatıyordu. Bir süre sonra Milano Sarayının bale öğretmeni olan **Guglielmo l'EBREO**, "*De Practica seu arte tripudii*"(1463) adlı renkli baskılı yapıtında harf-simge yardımıyla adımları açıklamaya çalışır. Yaklaşık aynı çağda **Marguerite d'AUTRICHE**'in "*Livre des basses danses*" adlı Burgogna el yazmalarında ve "*Instruction de bien danser*" adlı yapıtta adımların çeşitli kısaltmalarla anlatıldığı görülmektedir.

Yakın zamanlarda Cervera Kütüphanesi'nde bulunan, yazarı ve tarihi bilinmeyen İspanyolca iki derleme, dans adımlarını yatay ve dikey küçük çizgilerle anlatmaktadır.

G. FEBREO'nun kitabının yayınlanmasından yaklaşık bir yüzyıl sonra **Thoinot ARBEAU** "*Orchesographie*" adlı yapıtını yayınlar (1588). ARBEAU'nun sisteminde dansın adımlarını yatay olarak sola, havaya, sağa doğru atılacak biçimde yazıya geçiren bir dil oluşturulur.(ŞEKİL 1)

1763 yılında Fransız DIDEROT yayınladığı "*l'Encyclopedie*" adlı yapıtında "*Choregraphie ou Art d'ecrire la Danse*" adlı bir bölüme yer verir.(ŞEKİL 2)

Yine aynı çağda **Marco Fabritio CAROSO** "*Il Ballerino*" adlı kitabında matematiksel bir dille dansı anlatmaya çalışır.(ŞEKİL 3)

Matbaanın gelişmesi, müzik biliminde kaydedilen ilerlemeler ve Saraylarda dans ve müzik gösterilerine verilen önem ve ilgi, dans yazımında yeni araştırmaların yapılmasına neden olur. 1674 yılında XIV. Louis'nin bale öğretmeni **Pierre BEAUCHAMP** oluşturduğu yeni dans sistemine "*Choreographie*" adını verir. Ne yazık ki BEAUCHAMP'ın Choreographie üzerine yaptığı çalışmalardan günümüze dek ulaşabilen hiç bir iz yoktur. Ancak öğrencisi **Raoul Auger FEUILLET** 1699'da "*Choreographie ou l'Art de decrire la danse par caracters, figures et signes demonstratifs*" adlı kitabını yayınlar. FEUILLET'nin sisteminde dans salonunun ya da tiyatro sahnesinin planı bir kare ile gösterilmekte ve dansçının tüm yönelimi (oryantasyonu) bu karenin içinde bulunmaktadır. Attığı bütün adımlar işaretlerle belirlenir. Patternler ve ölçüler, zamanı belirleyen çizgilerle gösterilir. Kemanın çalacağı müzik sayfanın başındadır. Böylece koreografi ile müzik ölçülerinin birbiri ile uyumu sağlanır. FEUILLET'nin bu kitabı bale ve dans ustası **Louis PECOURT**'dan alınan bir dizi dansla oluşturulmuştur.(ŞEKİL 4)

Bu kitabın yayınlanması dans sanatının en büyük başarılarından biri sayılmaktadır. Bu kitaptan sonra özellikle 1703-1718 yılları arasında yeni dansları içeren bir dizi broşür yayınlanır. Bunlar arasında **John WEAVER** Londra'da, **Gottfried TAUBERT** Almanya'da bu sistemin temsilcileri olarak kendi dans kompozisyonlarını yayınlarlar.

18.yüzyılda diğer iki önemli yayın olan **Pierre RAMEAU**'nun "*l'Abrege de la nouvelle methode dans l'art d'ecrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*" (1725) ve **MAGNY**'nin "*Les Principes de la choreographie*" (1765) adlı yapıtları FEUILLET'nin prensiplerinden çok küçük farklılıklarla etkilenmiştir.

19.yüzyılda **Carlo BLASIS** kendine özgü bir kodlama sistemi kullanır. **BOURNONVILLE** ise kompozisyonlarını plan ve desenlerle not eder. **PETIPA**'nın kullandığı sistem de birçok diyagram ve şemaya dayalıdır.

DE THOINOT ARBEAV. 72

les soient couppees en deux minimes blãches, pour y asseoir les pas qu'il conuient faire pour dancer le branle gay.

Tabulature du branle gay.

Air du branle gay. *Mouuements qu'il conuient faire pour dancer ce branle.*

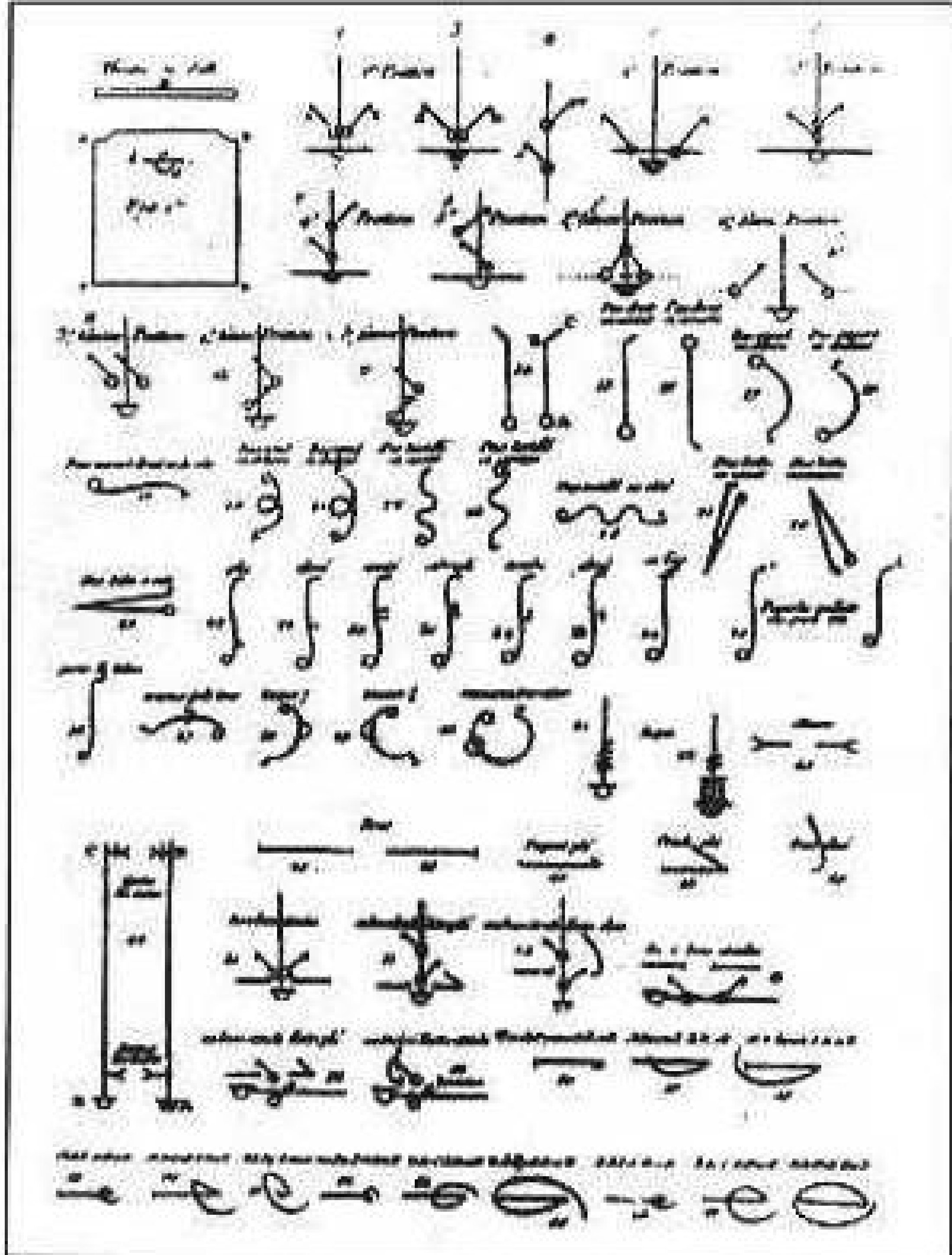
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pause.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pause.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pause.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pause.

Capriol.

Ce branle (non sans cause) est appellé gay, car à ce que ie voy l'vn des pieds est tousiours en l'air: Mais poursuyuez, & parlez du branle que vous nommez branle de Bourgoigne.

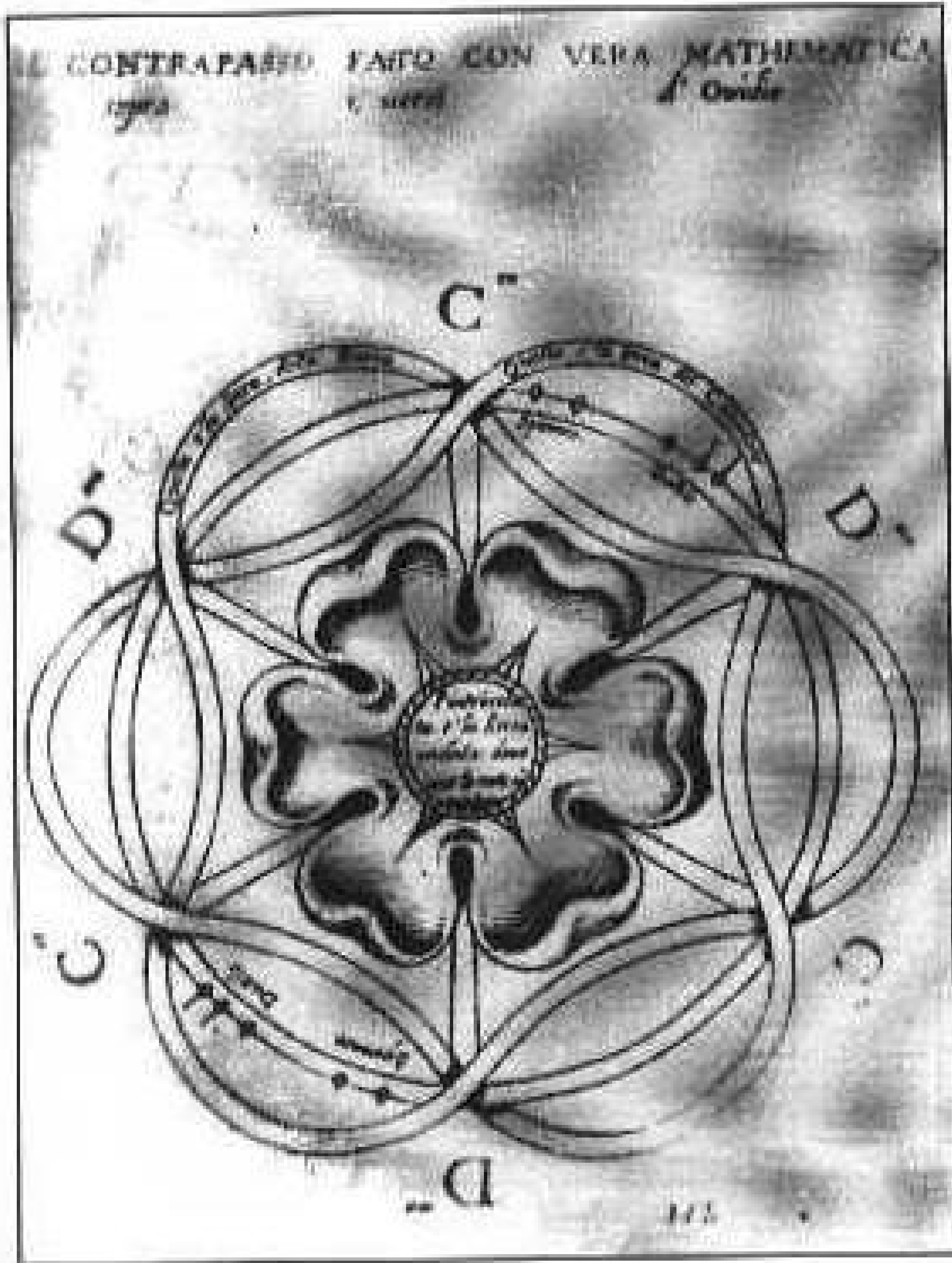
Şekil: 1

T. ARBEAU'nun "*Orchesographie*" adlı yapıtından bir sayfa



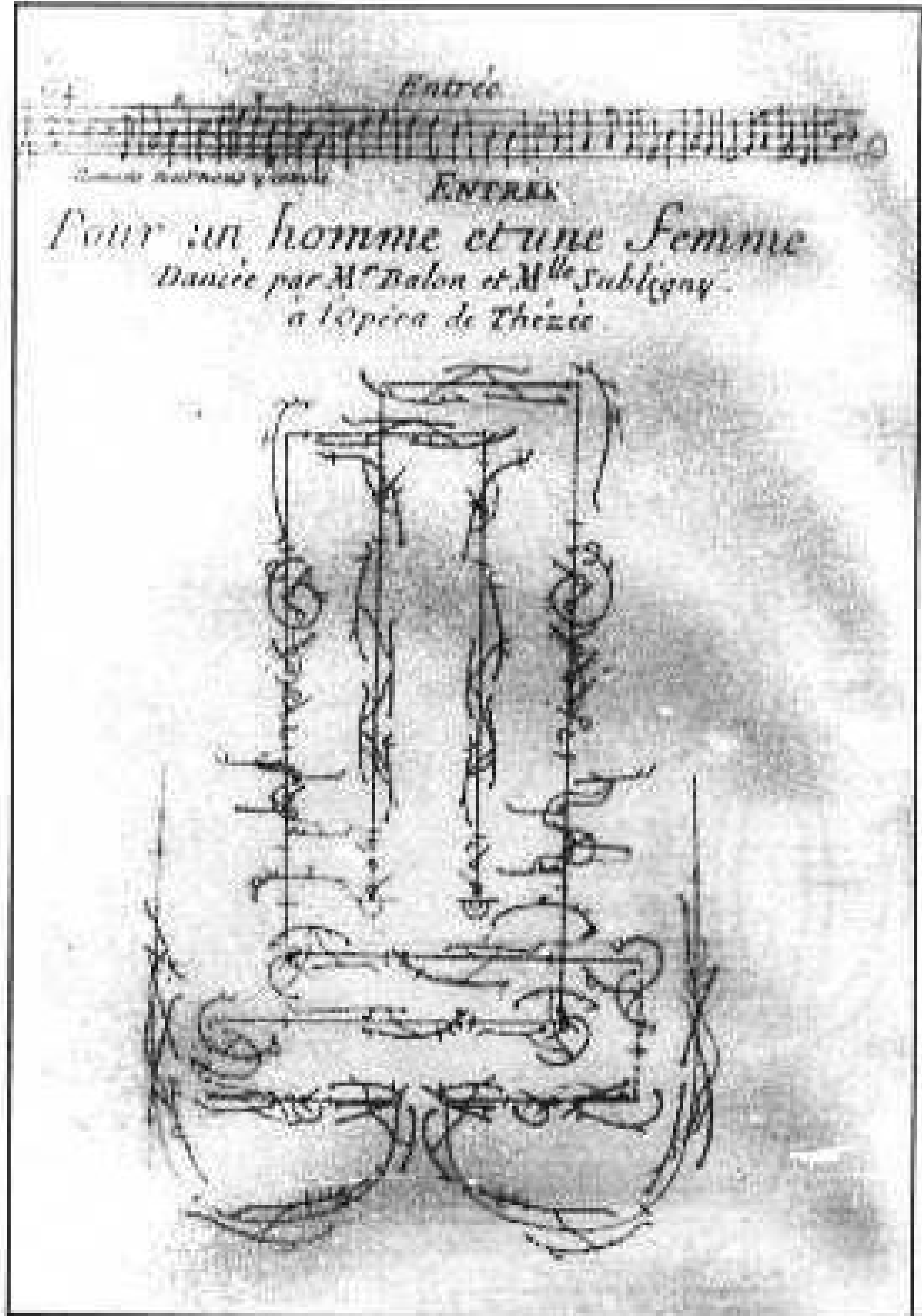
Şekil: 2

DIDEROT"nun "l'Encyclopedie"sinden dans yazımına ilişkin notlar. 1: Tiyatro sahnesi, 2- 13: Ayak pozisyonları, 14 - 27: Adımlar, 28-40: Vücudun hareket Oryantasyonu, 412-76: El-kol hareketleri ve adım kompozisyonu



Şekil: 3

F. CAROSO'nun "RACCOLTA" dansı için yaptığı işaretlemeler.



Şekil: 4

FEUILLET"in koreografik notalama sistemi. Dançıların hareketleri ve oryantasyonu notalarla paralel olarak belirtilmektedir.

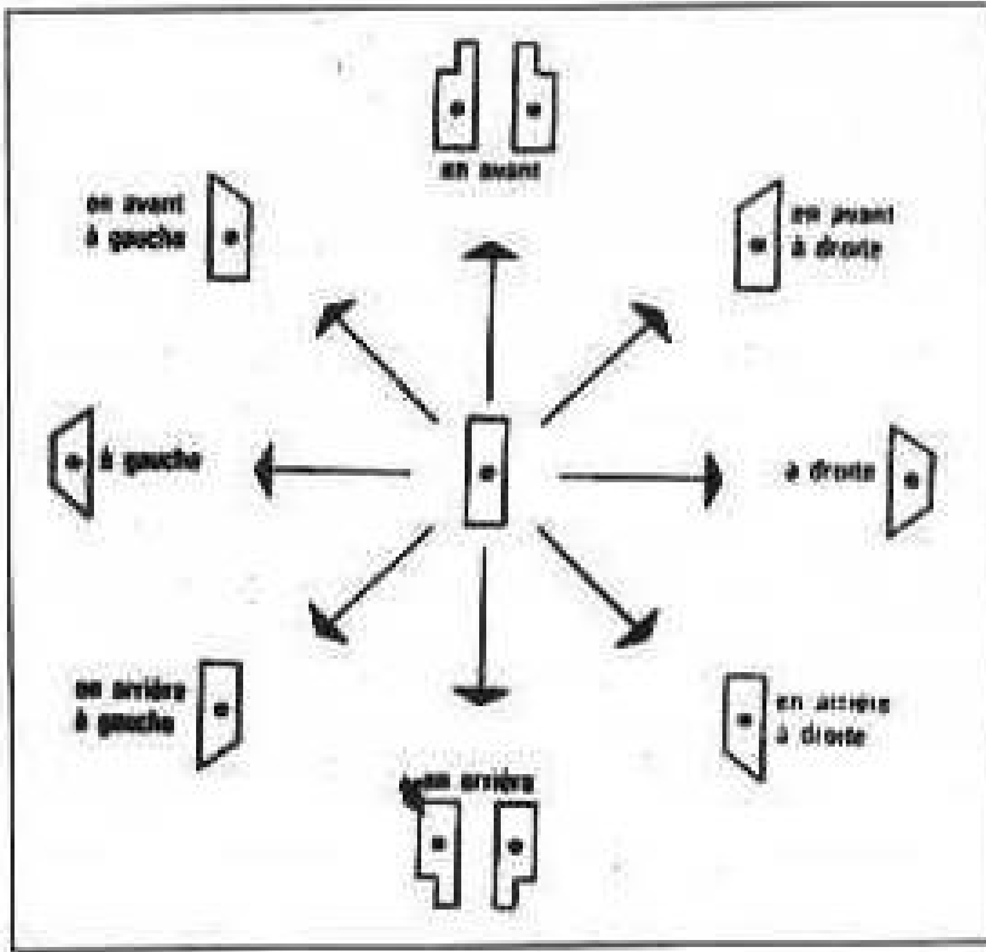
1852'de Paris operası'nın bale ustası **Arthur SAINT-LEON** "*Stenochoreographie*" yı yayınlar. Bu yapıtta St.LEON aynı konudaki diğer çalışmalardan farklı olarak dansların bütününü değil, dansçıya stenografik göstergeleri bilmesine yarayan ve bir adımı oluşturan hareketleri, bu hareketlerin nota değerlerini ve sürelerini verir.

St.LEON, ilk kez vücudun tümüyle temsil edildiği 6 çizgilik porteye dayalı bir sistem geliştirir. Bu sistemde ilk beş çizginin üzerine adımlar işaretlenir. 6. çizgi ise başın ve kolların hareketlerini belirlemeye yarar. Bu sistemden yararlanan Alman **Albert ZORN** "*Grammaire de la danse*" adıyla bir kitap yayınlar. Ayrıca St.LEON'dan daha önce Alman **Bernard KLEMM**'in müzik notalarından kaynaklanan birtakım sembollerle dans yazımına ilişkin bir sistem geliştirmeye çalıştığı bilinmektedir.

1891 yılında Marinsky (bugünkü Kirov) Tiyatrosunun dansçı ve eğitimcisi **Vladimir STEPHANOV** Paris'te bir yıl çalıştıktan sonra "*Alphabet des mouvements du corps humain, Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen de signes musicaux*" adlı yapıtını Fransızca olarak yayınlar. Rus İmparatorluğu'nun bale okullarında uzun yıllar okutulan bu sistemle Marinsky Repertuvarının 30 kadar balesi kaleme alınır.

20.yüzyılda bale ve dans sanatındaki yeni gelişmeler, modern dansın doğuşu, dans yazımında da yeni gelişmelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu yüzyıla kadar klasik dansın hareketleri mükemmel bir biçimde kodlandırılarak yazıya geçirilmiş, kayıt edilmişti. Modern dansın temsilcisi, dans kuramcısı ve koreograf **Rudolf von LABAN**, 1928'de Viyana'da "*Kinetographie*" adıyla yayınladığı yapıtında planlı hareketin ve mekanda yönlenmenin dekompozisyonu temeline dayalı bir sistem sunar. Kinetographie'de aşağıdan yukarıya doğru vücudun sağ, sol ve orta kısmını temsil eden üç çizgi üzerinde, geometrik şekillerle ifade edilir. **Ann HUTCHINSON** tarafından geliştirilen LABAN'ın Kinetographie sistemi, 1940'da New York'da kurulan **International Dance Notation Bureau** tarafından benimsenerek LABAN'ın anısına "*Labanotation*" adı verilmiştir. Bu merkez günümüzde de çalışmalarını sürdürerek bale eğitimcisi, dans yazımcısı yetiştirmekte, stajlar örgütlemektedir. "**American Teatr Ballet**" ve "**Joffrey City Center Ballet**" toplulukları, **Antony TUDOR** ve **Merce CUNNINGHAM** gibi koreograflar yapıtlarının yazıya geçirilmesi için bu merkezle sözleşme yapmışlardır.



Şekil : 5
"KINETOGRAM"
Labanotation'da kullanılan yönlendirme işaretleri. İşaretlerin uzunluğu, belirlenen bir üniteye göre süre saptamak için değiştirilebilir. Diğer temel işaretler kol ve bacak pozisyonlarını belirtir.

Yakın zamanlarda **Doris AUREY**'in en etkin balelerinden bazıları da bu merkez tarafından yazıya geçirilmiştir.

"*Labanotation*"un bu başarılı yazıya geçirme tekniğine rağmen bu konuda aralıksız devam eden çalışmalar sonucunda İngiltere'de **Joan BENESH** beş çizgiye dayalı yatay porte sistemini uygulamaya koyar."*Benesh*" sistemini "**Royal Ballet**", çalışmalarının yazıya geçirilmesi için günümüzde de kullanmaktadır.

Buraya kadar sözü edilen notasyon ya da yazıya geçirme sistemlerinin dışında değişik ülkelerde kendi halkdanslarının yazıya geçirilmesi için geliştirilmiş notasyon sistemleri bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri; Bükreş'te **Vera PROCA-CIORTEA** tarafından geliştirilmiş ve **Bükreş Folklor Enstitüsü** tarafından çok az düzeltilerek kullanıma sunulmuş olan "*Romanotation*" ile dünyanın hemen her ülkesinde kullanılan ancak Sovyetler Birliği'nde geliştirilmiş olan "*Yazılı Anlatım*" sistemidir.

Basit birkaç "CABRIOLE" "POLONEZ"

Şekil : 6
Labanotation sistemi vücudun sağını, solunu ve ortasını gösteren üç dikey çizgi içerisinde düzenlenen bir işaretleme sistemidir. Bu işaretler de dansın eşlik müziğinin notalarının yazıldığı porteye paralel olarak yazılmaktadır.

Şekil : 7
"KRAKOWYAK" dansının Kinetogramı

Romanotation, değişik ritm değerlerindeki adımların kayıt edilmesinde harflerin ve zaman değerlerine bağlı çeşitli işaretlerin kullanılması temeline dayanır. Sağ ayak için "D", sol ayak için "S" işaretleri kullanılarak, nota değerleri karşılığı da bu işaretlerin üzerine konan başka işaretlerle belirlenir (TABLO 1).

Nota Değerleri	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	♩.	♩	♪.	♪	𝅘𝅥𝅯.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅰
Sol Ayak	$.	$	S.	S	s.	s	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Sağ Ayak	Ɖ.	Ɖ	D.	D	d.	d	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Çift Ayak	$ Ɖ.	$ Ɖ	S.D.	S D	s d.	s d	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Duruş (Es)	▬.	▬	𝄽.	𝄽	𝄾.	𝄾	𝄿.	𝄿	𝅀

Tablo: 1

Vücut yönünün belirlenmesi için de ok işaretleri kullanılır. (TABLO 2)

↑	İleriye dönük, ileriye hareket
→	İleriye dönük, sağa doğru hareket
÷	İleriye dönük, geriye doğru dik hareket
↘→	Yarım sola dönük, sağa doğru hareket
∠→	Yarım sağa dönük, sağa doğru hareket
+	Yerinde hareket

Tablo: 2

Dansın kurgusunu ve sahne düzenini belirtmek için ise (TABLO 3)'deki şekiller kullanılır.

Arka ⊃ Ön	Erkek
Arka ⊃ Ön	Kadın
	Eşler yan yana, dairede sağa doğru hareket
	Erkeğin önden görünüşü
Arka Ön	Erkeğin yandan görünüşü
	Kadının önden görünüşü
	Kadının yandan görünüşü
①	Eksen etrafında bir dönüş
②	Eksen etrafında iki dönüş
④ SD SD	Eksen etrafında saat yelkovanı yönünde, sol ayakla başlayarak dört adımda dönüş
——‖—— D	Aynı adımları sağ ayakla başlayarak tekrarla
	Karışık alaca dizi (kız-erkek)
	Açık dairede hareket

Tablo : 3

Romanotation'da ayak hareketleri için de bazı özel işaretlemeler kullanılmıştır (TABLO: 4).

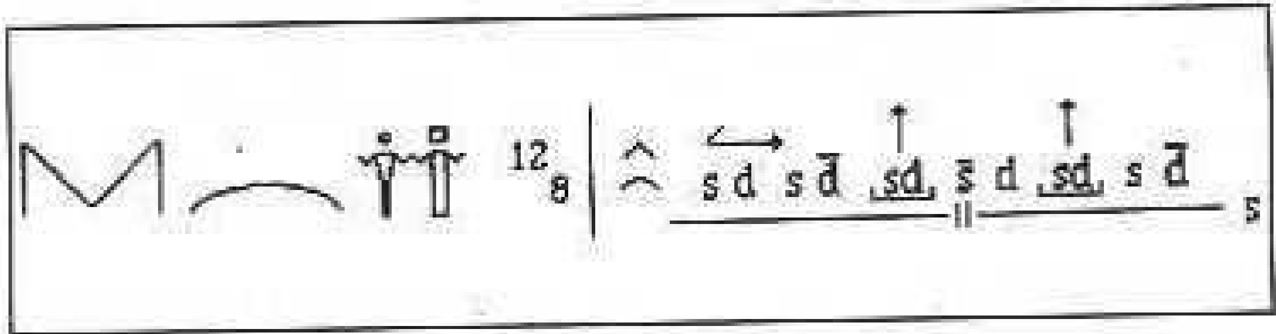
D	Adım	SD	Çift düşme
D	Ağırlık vermeden basma	D	Büyük adım
D	Koşar adımda sıçrama	D	Adımı arkadan çaprazlama
D	Ayak basma	D	Diz kaldırma
D	Kapalı adım alma	D	Topuk basarak adım
D	Küçük adım	D	Topuğu dokundurma
D	Adımı önde çaprazlama	D	Adımı kaydırma
D	Sola doğru diz kıvırma	D	Topuk basma
D	Ayak ucunda yürüme	D	Aynı ayağa ağırlık verme
D	Ağırlık vermeden ayak ucu dokunuşu	(D)	Zorunlu olmayan farklı adım
D	Sıçrama	D	Topuk indirme
D	Ayak ucuna basma	D	Diz çökme

Tablo : 4

Romanotation ile basit bir çift dansını örneklemek gerekirse:

$\frac{2}{4}$ S D D D ② S D S D .... D

Yine aynı sistemle Türk Halkdanslarının yazımı gerektiğinde basit bir "**Halay**"ın "*Hoplatma*" bölümünü şöyle örneklemek mümkün:



Birçok eksiklikleri bulunan bir sistem olmasına karşın Romanotation sistemini Balkan ülkelerinin birçoğu, çizgi ya da daire formundaki halkdanslarını derleme çalışmalarında kullanmaktadırlar.

Sovyetler Birliği'nde geliştirilen "**Yazılı Anlatım**" sistemi de birçok ülkede yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu sistem hareketlerin ve figürlerin sekizlik nota değerindeki zaman dilimlerine bölünerek anlatılması esasına dayanır. Ancak önceden dansın genel karakterini yansıtan vücut ve ayak pozisyonlarının resimlendirilmesi anlatımı kolaylaştırmada büyük yarar sağlamaktadır.Bu sistemde önce dansın ezgisinin notaları yazılır. Daha sonra hareketler tanımlanarak anlatılır:

"Hareket 1
Lezginka İleri Yürüyüşü"
ölçü 2/4
İki ölçü
Kız:Ayak Poz.5
Erkek:Ayak Poz.1
Hazırlık: Vücut dik, dizler gergin.
a) Kız Hareketleri:
1.ölçü=(BİR-VE) Sağ ayakla ve yarı parmak ucunda kısa bir adım ileri,
(İKİ)Sol ayakla yarı parmak ucunda yerde kayar gibi ileri
(VE)Sağ ayağı kayarcasına sol ayağın yanına yarı parmakla getir.
2.ölçü= Aynı hareketleri sol ayakla başlayarak tekrarla.
b) Erkek Hareketleri:
1.ölçü=(BİR-VE) Sağ ayakla bütün taban üzerine basarak kısa bir adım ileri,

(İKİ) Sol ayakla yarı parmak ucunda kayarcasına kısa bir adım ileri,
(VE) Sağ ayağı bütün tabanla sol ayağın yanına sertçe kaydırarak getir,
2 ölçü= Aynı hareketleri sol ayakla başlayarak tekrarla"(...)

(KOÇKAR, 1987,s.40)

Hareketlerin anlatılmasından sonra, hareketlerin bir araya gelmesiyle oluşan figürler anlatılır:

"Figür dört (16 ölçü)
(Müziğin ikinci bölümü)
7.-24. ölçüler: Kız yeniden sol omuzu tarafından 360 derecelik bir dönüş yaparak Lezginka İleri Yürüyüşü ile saat yelkovanının aksi yönüne pozisyonunu bozmadan yürür. Erkek de hızla sol omuzu tarafından 360 derecelik bir dönüş yapar ve ellerinin durumunu değiştirmeden aynı hareketle saat yelkovanının dönüş yönünde daire yaparak yürür. Baş sağ omuz tarafına dönüktür(...) 24 ölçü sonunda kız ve erkek sahne ortasının arkasına gelmiş olacaklardır. 25.-32. ölçülerde kız aynı yönde yürüyüşünü sürdürür. Kızla karşı karşıya gelen erkek sağ omuzu tarafından yarım daire şeklinde hızlı bir dönüş yapar ve kollarının durumunu hızla değiştirip vücudunu kızın bulunduğu yöne çevirir. Sol tarafını, biraz da gerisinden yürüyerek izler (...) 32. ölçü sonunda sol birinci kulise gelmiş olurlar.
(KOÇKAR,1987,s.47)

Buraya kadar anlatılan yazıya geçirme (notasyon) sistemlerinin tümünün kuşkusuz birbirlerine karşı üstün ya da eksik yönleri bulunmaktadır. Teknik olarak dans hareketlerini anlatmak amacıyla kullanılmasına rağmen bütün bu sistemlerin temelinde eksik olan, dans sırasında dansı anlamlandıran insan unsurundaki enerji, güç, sürat ve ifade edebilme kavramlarının ortaya konulamayışıdır. Vücudun aldığı şekil, baş hareketleri ve mimikleri yazıya geçirmek, simgelemek çok güçtür. Ayrıca dans sanatındaki süratli gelişme ve değişmeler göz önünde bulundurulduğunda bu sistemlerin oldukça eksik ve yetersiz olduğu görülebilir.

Film ya da Video Kaydı Tekniği:

Halkdanslarının derlenmesinde kuşkusuz en güvenilir, en rahat ve en iyi algılanabilen teknik **Film-Video Kaydı**'dır.

Her ne kadar film ya da video kaydı tekniğinin yanlış bir yol olduğu ve *"bir orkestranın, bir kemancının müziğini gramofon plağından öğrenmesi"* olayına benzetiliyorsa da (AND,1964,ss.96) günümüz teknolojisi göz önünde bulundurulduğunda bu tekniğin kullanım kolaylığı, arşivleme olanaklarının geniş oluşu nedeniyle derlemecilik açısından en güvenilir yol olduğu görülür.

Serge LIFAR bu konudaki düşüncesini şöyle açıklıyor:

> *"(...)Sinema dansın geleceğidir. Bir bakıma da koreografların belleğidir. Hiçbir zaman bir baleyi yaşatmaya yarayan bale yazısına sahip olamayacağız. Canlı bir kaynak olan koreografiyi ancak kamera yaşanılır kılar. Kamera yorumlamaya, açıklamaya gerek duymadan dansın ruhunu sergiler. Bu ruh her yapıtın esin kaynağı olacaktır. Ayrıca bu ruh koreografi tekniğinde güzelliğin anısı görevini de görecektir."*
>
> (HOFMANN,1986,s.)

Kamera ile kayıt tekniğinin günümüzde göz ardı edilemez yararları olduğu bir gerçektir. Bu teknikle: dansın yapıldığı her anı ve ortamı, süresini, varyantlarını, kişilere göre değişen özelliklerini, aynı kişi ya da kişilerin başka zaman ve ortamlarda dansedişini görüntülemek, bu görüntülerin her anını istenildiğinde **Slow Motion** yoluyla analiz etmek ve buradan ayrıntılı sonuçlara varmak mümkündür.

Kamera ile kayıt tekniğini gerçekleştirebilmek iyi bir ekip ve ekipman gerektirmektedir. Bu da günümüzün teknolojik olanaklarıyla oldukça kolaylaşmıştır.

Kamera kaydının başarılı olabilmesi için şunlara dikkat etmek gerekmektedir:

* Derleyicinin kamera kullanımını ya çok iyi bilmesi ya da iyi bir kameramanla işbirliği kurması gereklidir.

*Birden çok kamera kullanılmasının gerekip gerekmediği ve teknik özelliklerinin neler olacağı önceden belirlenmelidir.

* Derleyici dans alanını iyi belirlemeli ve kamera açılarını buna göre ayarlamalıdır,

* Derleyici olabildiğince ortamı düzenlemekten kaçınmalı, dansçıların ya da onlarla ilintili bulunan diğer kişilerin (müzisyen, şarkıcı, gibi) hareketlerine karışmamalıdır,

* Dansçıları ya da dansı olumsuz yönde etkileyebilecek her türlü dış etmenler elden geldiğince zararsız hale getirilmelidir,

* Dansla ilgili genel bilgiler önceden kaynak kişi ya da kişilerden soru-yanıt yöntemiyle alınmalı, bu bilgiler değerlendirilerek bir çekim senaryosu hazırlanmalıdır,

*Dansın yapılacağı ortamın, kameranın teknik özellikleri ile tam uyumu sağlanmalı, gerekirse ek ışık düzeni, ses kayıt cihazı kullanılmalıdır,

* Yapılan kaydın korunmasını sağlayıcı her türlü önlem alınmalıdır.

Kamera kayıtlarının düzenli bir biçimde arşivlenmesi, araştırmacı, öğrenci, öğretici ve koreografların yararlanmasına açık tutulması, üzerinde durulması gerekli önemli konulardan biridir.

c. Halkdanslarını Derleme Soruları

Dansın Yapıldığı Bölge ve Koşulları İle İlgili Sorular:

1. Derlendiği yerin adı,
2. Derleme tarihi,
3. Derleme yerinin nüfusu ne kadardır?
4. Derleme bölgesinin/yerinin etnik özellikleri nelerdir?
5. Derleme yerinde konuşulan dil ve ağız özellikleri nelerdir?
6. Derleme bölgesinde yaşayanların dinsel ve batıl inançları varsa nelerdir,
7. Derleme bölgesinin coğrafi özellikleri nasıldır?
8. Derleme yerinin en yakın il ve ilçe merkezine uzaklığı, yolun niteliği, kalitesi ve ulaşım olanakları nelerdir?
9. Derleme yerinin/bölgesinin tarihsel durumu nedir?
10. Derleme bölgesinin dans ve müzik bakımından genel özellikleri nelerdir?
11. Derleme bölgesinin ekonomik koşulları, geçim kaynakları, neler dir? Toplumsal sınıflar bulunmakta mıdır?
12. Derleme bölgesinde/yerinde bulunan kitle iletişim araçlarının (Radyo,TV,Gazete,Dergi, v.b.) durumu, izleme oranı ve olanakları nasıldır?
13. Derleme yerinde dansların toplu olarak yapıldığı belli günler var mıdır?(Hıdrellez,Nevruz, Kurtuluş Günü, Güreş Karşılaşmaları..gibi).

Dansçı Ya Da Dansçılarla İlgili Sorular

1. Dansçı ya da dansçıların adları,
2. Dansçı ya da dansçıların meslekleri,
3. Dansçı ya da dansçıların yaşları,
4. Öğrenim durumları,
5. Derleme yerinden/bölgesinden dışarıya çıkıp çıkmadıkları, çıkıyorlarsa hangi sıklıkta çıkıyorlar, hangi sürelerle kalıyorlar?
6. Dansları kimlerden, nasıl öğrenmişlerdir?

7. Dansçı ya da dansçılar derleme yerinde/bölgesinde ne zamandan beri oturmaktadırlar?
8. Dışarıdan gelmişlerse ne zaman, nereden gelmişlerdir?
9. Dansçılar kadın erkek birlikte mi yoksa ayrı ayrı toplanarak mı dans ederler?
10. Dans edebilmek için yaş sınırı ya da cinsiyet ayrımı var mıdır?
11. Dans edebilmek için toplumsal bir sınıf ya da statü gerekli midir?
12. Derleme bölgesinde dans yaratan kimseler bulunup bulunmadığı, bulunuyorsa adları, yaşları, cinsiyet ve meslekleri.
13. Dans edebilmek için özel koşullar gerekiyorsa bunları kimlerin düzenlediği.
14. Dansların öğretimi ile ilgili özel yöntemler var mı? Varsa koşulları, öğretici ve öğrenenlerle ilgili açık bilgiler.
15. Dansçılara özel bir ad verilir mi?(Seymen, Zeybek, Dadaş..gibi)
16. Dansta başta, ortada ya da sonda dansedenlere özel adlar verilir mi?
17. Dansçıların dans için kullandıkları özel makyaj, mask ya da giysileri var mıdır? Varsa nelerdir? Ne tür malzeme kullanılmaktadır?

Dansla İlgili Sorular :

1. Dansın adı.
2. Dansın adının anlamı
3. Dansın başka adı var mı?
4. Dans aynı adla başka yerde ya da başka adlarla oynanmakta mıdır?
5. Bu dansın asıl yeri sizce neresidir?
6. Dansın ne zamandan beri oynandığını biliyor musunuz?
7. Dans, bu bölgedeki başka dans türleri ile benzerlik taşımakta mı dır? Yoksa farklı bir özelliği var mıdır?
8. Dansta dansçı sayısı sınırlaması var mıdır?
9. Dansın hızı nasıldır? (metronom hızı)
10. Dansın ezgisinin tartımı, ölçüsü nasıldır?
11. Dansın ezgisi nasıldır?
12. Dansa eşlik eden çalgılar nelerdir? (Açık havada-kapalı yerde).
13. Dans çalgısız yapılıyorsa, dansçılar dans ederken türkü söylerler mi? Yoksa türkü söyleyenler, dansçılardan ayrı bir grup mudur?

14. Dansçılar dans ederken çalgı da çalarlar mı?
15. Türkünün sözleri nelerdir?
16. Bu dans başka bir ezgiyle de yapılır mı? Ya da hep kendi ezgisiyle-türküsüyle mi yapılır?
17. Bu dansın ezgisiyle başka danslar da yapılır mı?
18. Dans bir grup dansı ise, dizi, yarım daire, daire gibi formlardan hangilerini kullanmaktadırlar?
19. Dansçılar dizi halinde iseler birbirlerine tutunmakta mıdırlar? Tutunuyorlarsa tutunma biçimi nasıldır?(Parmaklardan, ellerden, omuzdan, belden, ya da bir araçla).
20. Dans dinsel nitelikli midir? Ya da böyle bir dansı andırmakta mıdır?
21. Dansa verilen genel nitelikli bir ad var mıdır? (Zeybek, Horon, Hora, Halay, Bar, Kaytarma, Lezginka...gibi).
22. Dansı oluşturan hareketler daha çok vücudun hangi organlarına dayanmaktadır?
23. Dansın hareketleri vücudun doğal hareketlerine uyan hareketler midir? Yoksa özel eğitim isteyen atlama, sıçrama, çökme, dönme gibi vücudu zorlayıcı hareketler midir?
24. Dansta ilkel dinlerle ilgili, sihir ya da büyü olayını andıran insan vücudunun normal hareketlerine uymayan hareketler var mıdır?
25. Dans bir hayvanı ya da bir doğa olayını yansılayan bir dans mıdır?
26. Dansın hızına göre ayrılan bölümleri var mıdır?
27. Dans açık yerde mi yoksa kapalı yerde mi yapılmaktadır?
28. Dans sırasında dansçılar ellerinde bir araç tutarlar mı? (Mendil, Kaşık, Teşi..gibi) Bu aracın işlevi nedir?(ritm, yansılama...gibi).
29. Dans sırasında bağırmalar var mı? Varsa ne zaman nasıl bağırılır?
30. Dansın taban pozisyonu nasıldır? (Tam taban, yarım taban, yüksek taban).
31. Dansın genel vücut pozisyonu var mıdır? (Baş, kol, gövde pozisyonları) Yoksa vücudun pozisyonu hareketin devinimine göre değişmekte midir?
32. Dansın giysileri nelerdir? (Başa giyilenler, vücuda giyilenler, ayağa giyilenler, takı ve süslenmeler).

4. HALKDANSLARININ ÖĞRETİMİ :

a. Türkiye'de Halkdanslarının öğretimi Konusunda Yapılan Çalışmalar:

1927 yılında Ankara'da "*Anadolu Halk Bilgisi Derneği*" olarak kurulan, bir süre sonra adı "*Türk Halk Bilgisi Derneği*"ne çevrilen dernek Halkbilim alanında yaptığı çalışmaların yanı sıra Halkdansları konusunda da ilk derleme ve uygulama çalışmalarını başlatan kuruluştur.

İzleyen yıllarda kurulan "*Halkevleri*" ve "*Türk Ocakları*"nın yanısıra 1930 -1952 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi için Anadolu ve Trakya'da A.Adnan SAYGUN, Ferruh ARSUNAR, M.Ragıp GAZIMIHAL, H.Bedii YÖNETKEN ve Muzaffer SARISÖZEN'in de aralarında bulunduğu bir kurul tarafından yapılan derleme çalışmaları yanında, Yapı ve Kredi Bankasının desteklediği "*Türk Halk oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi*" ve bu kuruluşun düzenlediği **Halk Oyunları Bayramları**, "*Folklor Araştırmaları Kurumu*", "*Türk Folklor Kurumu*" (TFK) gibi uygulamaya dönük çalışmalar yapan amatör kuruluşlarla, bazı ilk ve orta dereceli okullarda düzensiz olarak sürdürülen; yalnız okul "müsamereleri" ve ulusal günler için hazırlanan "ekip"ler dışında halkdanslarının öğretimine yönelik kayda değer bir çalışma yoktur.

1968 ve 1969 yaz aylarında Milli Eğitim Bakanlığı Film, Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi (FRTEM)'nce 30 kadar yöresel halkdansları topluluğunun Film ve Slaytlarla derlenmesi de konuya fazla bir canlılık getirmemiştir.

1960'lı yılların başında Milli Türk Talebe Federasyonu ile Üniversite gençliği arasında yayılmaya başlayan halkdansları çalışmaları, 1970'li yılların başlarında yine çoğunluğunu Üniversite gençlerinin oluşturduğu bu konuda uğraşı vermeye başlayan küçüklü büyüklü birçok derneğin kurulmasına yol açmıştır.(1)

(1) 1970'li yıllardan başlayarak halkdansları konusunda çalışmalar yapmak amacıyla Ankara, İstanbul ve İzmir'de kurulmuş olan bazı amatör dernekler şunlardır:
Ankara'da: Anadolu Folklor ve Turizm Derneği (AFTUD), Turizm ve Folklor Eğitim Merkezi (TÜFEM), HOY TUR Turizm ve Folklor Derneği, Halk Müziği ve Oyunları

Yine bu yıllarda devletin resmi kuruluşları olan "*Gençlik Merkezleri*" ve "*Halk Eğitimi Merkezleri*"'ndeki yayılmayla birlikte Milliyet Gazetesi'nin açmış olduğu Halkdanslarının tanıtılmasına ve derlenmesine yeni boyutlar getiren "**Milliyet Liseler Arası Halkoyunları Yarışması**" son yıllara kadar önemini sürdürmüştür.

Uzun yıllar gereksinimi duyulan, tartışılan bir konu da "**Devlet Halk Dansları Topluluğu**"nun kurulmasıydı. 1975 yılında "*Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi*"nin amacı ve kapsamı:

> "(...)
> ***I.Amaç:***
> *Devlet modern halk dansları eğitim merkezinin kurulmasındaki amaç, halk oyunlarımızın öz değerlerinden ve otantik unsurlarından yararlanılarak, çağdaş sanat anlayışına dayanan bir yorumla, yeni bir tür sahne sanatı yaratmak ve meydana getirilecek yapıtları Devlet Halk Dansları Topluluğu ile temsil ve tanıtmaktır.*

Eğitim Araştırma Derneği (HAMOY), Gençlik Halkoyunları Eğitim Derneği (GEHEM), Halkoyunları Eğitim Merkezi Derneği (HOYEM), Folklor Araştırma Turizm ve Eğitim Derneği (FOLKTUR), Turizm ve Halkbilimi Araştırma Derneği (TU-BIL), Turizm Folklor Araştırma Kurumu (TUFAK)...
İstanbul'da:
Anadolu Folklor Araştırma Derneği (AFAD), Anadolu Folk Topluluğu, İstanbul Turizm Folklor Derneği, Silivri Folklor Araştırma Derneği, Kartal Turizm Folklor Derneği, Folklor Kurumu, İstanbul Folklor Eğitim Derneği (İFED), Dağ Yöreleri Turizm Folklor Araştırma Derneği (DAĞFAD), Folklor Yayma ve Araştırma Kurumu (FOYAK), Anadolu Folklor Vakfı...
İzmir'de:
Anadolum Folklor Eğitim Derneği (AFED), İzmir Turizm Folklor Derneği (İZTUR), Ege Folklor Eğitim Merkezi (EFEM), Karşıyaka Turizm ve Halkoyunları Derneği (KATHOD), Sümer Halkoyunları Topluluğu (SUMHOTER), İzmir Folklor Araştırma Kurumu (IFAK), Ege Folklor Eğitim ve Araştırma Derneği (EFE-DER), İzmir Folklor ve Sanat Derneği (İFSAD), Cumaovası Efeler Kültür Derneği, Ege Folklor Turizm Derneği (EGEFOLK)...

2.Mahiyet ve Kapsam:

Kurulacak merkezin ve eğitilecek topluluğun Türk Halk Kültüründeki (Folklorumuzdaki) yerini ve görevini folklorumuzun otantik yapısının bozulmadan korunması, yaygınlaştırılması ve uluslararası planda tanıtılması gibi görevlerle karıştırmamak gerekir. Konusal nitelikli olan bu görevler, Kültür Bakanlığı ile Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın ortak sorumluluğunda ve yönetiminde yürütülecek olan ayrı bir konudur. Soruna bu açıdan bakılınca konuyu iki ana fonksiyon halinde düşünmek ve incelemek gerekir.(...)"(T.F.A.,1975,ss.7304-7305)

biçiminde belirlenen yönetmelik ile kurulan bu topluluk gerek yurt içinde gerek yurt dışında ilgi ve beğeniyle izlenmektedir.

1980'li yıllarda Milli Eğitim, Gençlik ve Spor Bakanlığı'nca düzenlenen "**İlk ve orta Dereceli okullar, Üniversiteler, Kurum ve Kuruluşlararası Halkoyunları Yarışmaları**" ile, Kültür, Turizm Bakanlığı'nın yurtdışında halkoyunları ile Türkiye'yi tanıtacak kurum ve kuruluşlar için yaptığı "**Denetleme**"ler Türkiye'de bu konuya olan ilgiyi oldukça arttırmıştır.

1985 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda, 1988 yılında da Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda açılan *Türk Halk oyunları* bölümlerine gelinceye kadar bazı amatör halkdansları öğreticilerince ya da bu konuya ilgi duyanlarca halkdansları öğretimine yönelik yazılmış sınırlı sayıda kitap dışında başka kaynak bile yoktur. (2)

Konservatuvar bölümleri de dahil olmak üzere halkdansları eğitimine yönelik metodlik bir çalışma Türkiye'de uygulanmamaktadır. Bu da halkdanslarının sistematik gelişmesini engellemektedir. Sahnelemek amacıyla

---

(2)Halkdansları Öğretimini amaçlayarak yayınlanmış kitaplardan bazıları:

AYHAN, Şeref - KAHVECİ, Leyla - GÜLŞEN, Lütfi, "Müzikli ve Açıklamalı Halk Dansları", Atom Matbaası, Ankara, 1968.

CÖNGER, Mümtaz "Milli Oyun Çalışmaları", Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1967.

KESKİN, Enver "Enver Keskin'le Halkoyunları Öğrenim" Kadıoğlu Matbaası, Ankara, 1975.

SAÇAN, Ahmet "Milli Oyunlarımız", Önder Matbaası, Ankara, 1974.

düşünülen bütün danslar için temel eğitim sistemi, "**Klasik Bale**"nin temel eğitim yöntemi ve pedagojisidir. Türkiye'deki Klasik Bale pedagoglarının halkdanslarına biraz küçümser gözle bakması, halkdansları ile ilgilenen yaratıcı, derleyici ve öğreticilerin de *balenin çok farklı ve yüksek bir sanat olduğu, ikisinin birleştirilmesi durumunda halkdanslarının otantik yapısının bozulacağı* kaygısını taşımaları nedeniyle halkdansları kendi pedagojisini yaratamamıştır.

Halkdansları da sahne için düşünüldüğünde temel bale eğitimine dayalı eğitim sistemini geliştirmelidir. Çünkü dans sahneye konduğunda, eğitiminden kaynaklanan teknik yetersizlik, alınan sonuçta çok belirleyici ve kısıtlayıcı olabilmektedir.

Olaya uygulayıcılar açısından bakıldığında da durum değişmemektedir. Genellikle dansları çalıştıranlar sahne ve müzik düzenlemelerini de yapmaktalar. Ülkemiz halkdansları ve müziği eğitimi alanında yaygın bir biçimde kurumlaşmış olmadığından uygulayıcıların teknik yetersizlikleri sahnedeki ürüne de yansımaktadır.

b. Halkdanslarının Eğitimi ve Öğretimi:

Halkdanslarında eğitimden, gösterinin sonuna kadar olan tüm aşamaları en verimli biçimde, rasyonel olarak kotlemek gereklidir. Bu aşamalar şunlardır : Dansçıların Seçimi, Dansçıların Eğitimi, Sahne Gösterisi.

Dansçıların Seçimi:

Halkdanslarının sahneye konulmasında hedef "en iyi" olduğuna göre, sahnede dansı yorumlayacak dansçı da "en iyi" olmalıdır. Bu nedenle dansçının dans eğitimine erken yaşlarda başlanması, hareket yeteneğini geliştirmek amacıyla fizik yapısı ile kulak, ses ve ritim algılamasının üst düzeyde olması gerekir.

Halkdansları eğitimine 10 - 12 yaş grubundaki kız ve erkek çocuklarla başlamalıdır. Adaylar tek tek gözden geçirilmeli, eğitim aşamasında adayın dansını etkileyebilecek hiç bir arızaya önceden göz yummamalıdır. Dansçı seçiminden önce düzenli bir çizelgenin hazırlanması ve adayın durumunun bu çizelge üzerinde kayıt edilmesi yerinde olacaktır. (ÇIZELGE 1).

Adayın Adı, Soyadı	Boy	Kilo	[illegible]	[illegible]	[illegible]	Kol ve Bacaklar	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	Sonuç

Çizelge: 1

Dansçıların Eğitimi:

Halkdanslarının öğrenme prosesinde ve eğitiminde dans hareketleri ile vücut elastikiyetinin gerçekçi bir biçimde birleştirilmesi gerekmektedir. Bu amaçla öncelikle dans çalışmalarının yapılacağı mekan iyi bir biçimde düzenlenmelidir. (3)

Halkdansları eğitiminde izlenecek yolu üç aşamalı olarak ele almak mümkün. Bunlardan ilki "Temel Eğitim"dir.

Dansçıların temel eğitimi, Klasik Bale'nin temel eğitimi esas alınarak yapılır. Altı temel ayak pozisyonuyla başlayan hareketler Halkdanslarının yürüyen adımlarına uyarlanarak, Halkdanslarının özel eğitim pedagojisi geliştirilir.

Halkdanslarının eğitim ve öğretiminde dansçı ve öğretici mutlaka "*yüz yüze(face to face)*" olmalıdır. Bu nedenle halkdansları eğitim pedagojisinin öğreticiler tarafından geliştirilip, çok iyi kavranması gerekmektedir.

Halkdansları eğitiminin ikinci aşaması dans adımlarının sahne düzenlemesine uygun olarak öğretilmesidir (Tırnaj). Bu aşamada dansların zorlayıcı hareketlerine uygun olarak, hareketi sağlayan kaslar regüle edilmeli ve kuvvetlendirilmelidir.

---

(3) İyi bir çalışma makamında; a) Yumuşak tahta zeminli (cilasız), boy aynalı, yeterli sayıda egzersiz barı bulunan, en az 15 m x 25 m boyutlarında, yüksek tavanlı, havalandırma sistemli, göz yormayan ışıklandırma düzeni bulunan, ses izolasyonu sağlanmış bir çalışma salonu, b) bir kondüsyon salonu, c) soyunma odaları, d) duşlar ve e) dinlenme salonu bulunmalıdır.

Hareketleri kontrol eden sinir sisteminin üzerinde psikofizik çalışmalar yapılmalıdır. Bunlar; dikkat toplama, konsantrasyon, dans sırasındaki bütün oryantasyonu (sahne yönlendirmesini) kavrayabilme, kendi dansında fizik gücünden rasyonel bir biçimde yararlanma, dansın karakterine göre hareketlerini kontrollü bir biçimde verebilme (jest, mimik, dramatizasyon...) ve iradenin güçlendirilmesidir.

Eğitimin üçüncü aşaması dansın sahne için düzenlenmesi, koreografisinin oluşturulmasıdır. Bu aşama da öncekiler gibi disiplinli ve hataya meydan vermeyecek biçimde katedilir (Bkz: Oryantasyon ve Koreografi).

Gösteri:

Gösteri, dansçıların seçiminden, dansın sahneye konmasına kadar yapılan çalışmaların bir sonucu ve aynasıdır. Eğitim çalışmalarında ve dansın sahneye konmasında gösterilen özen, dikkat ve disiplin gösteride ve gösteriler boyunca da sürdürülmelidir.



Çizelge 2: Gösteri Yönetim Organizasyonu

Gösterinin sağlıklı olarak yürütülmesini ve oluşmasını sağlamakla görevli kişiler vardır. Bunlar Sahne Amiri, Konduvit, Kostümcü, Makyöz, Işık ve Ses teknisyenleridir.

Sahne Amiri; gösterinin her aşamasını denetler ve yönetmene bilgi verir. Konduvit müzisyenler, ışık ve ses teknisyenleri ile sahne amiri arasında iletişimi düzenler. Dansçıların kulisteki hazırlıklarını tamamlamalarını sağlayarak müzisyenlere başlama komutunu verir. Kostümcü kostüm ve aksesuvarların dansçılara eksiksiz olarak verilmesi alınması, korunması ve giydirilmesinden; Makyöz dansçıların makyajlarından; Ses teknisyeni ses düzeninden, çalgıların balansından ve eğer gerekiyorsa kullanılan özel ses efektlerinden. Işık teknisyeni ise dansların ışık düzenlemesinin uygulamasından sorumludur.

Dansçılar, gösteri günü perdenin açılmasından en az üç saat önce prova giysileri ile sahnede hazır bulunmalıdırlar. 30dk. ısınma egzersizi, 30-60dk. yönetmenin hazırlık isteğine bağlı olarak kısa "*tirnaj*" ya da gerekli gördüğü dansların provasıyla ön çalışmayı tamamlarlar. Gösterinin başlamasına 10dk. kalıncaya kadar, dans giysilerinin kontrolü, ilk dans giysilerinin giyilmesi, makyaj ve diğer tüm hazırlıklar tamamlanır.

Yönetmenin, gösteriden 10dk. önce sahnede tüm dansçılara, psikolojik güdüleme amacıyla başarı dileklerini ileten bir konuşma yapması yerinde olacaktır.

5. HALKDANSLARININ SAHNEYE UYGULANMASI:

a. Sahne, Sahne Estetiği ve Koreograf:

Sahne, Dansçı aracılığıyla, ses ve ışık gibi başka teknolojik olanakları da kullanarak, koreografın tasarım gücüne bağlı sınırsız anlatım sağlaya bilen dans mekanıdır.

Halkdansları uygulamalarının yapıldığı sahnelerde boyutlar ve biçimleri çok değişik şekillerde olabildiği gibi bu sahnelerde izleyicilerin oturdukları bölümler de farklı yönlerde olabilir.(ŞEKİL 8 a. b. c. d. e)

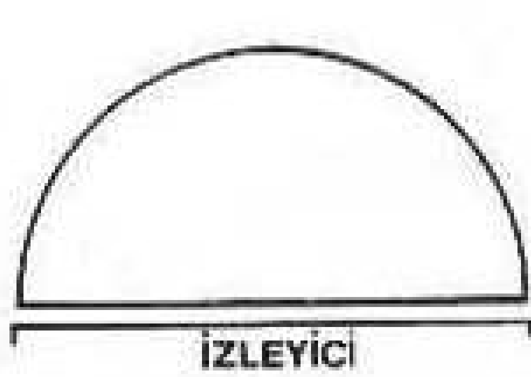
İdeal bir sahnede işlevsel açıdan üç bölüm bulunmaktadır: Üst Sahne (Mekanik bölüm), Sahne(Plastik bölüm), Alt Sahne(Teknik bölüm). (ŞEKİL 9)

Üst Sahne:

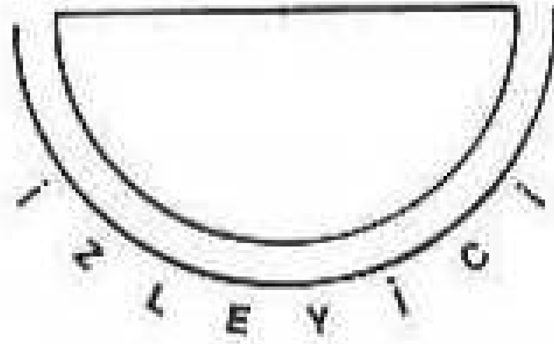
"Sofita" olarak da adlandırılan bu bölüm,sahne plastiğine yardımcı olan mekanik aygıtların bulunduğu bölümdür. Bu bölümde ışık sistemleri ve "Catwolk" denen çalışma köprüleri, ızgaralar, askı makaraları ve raylı sistemler bulunur.

Sahne:

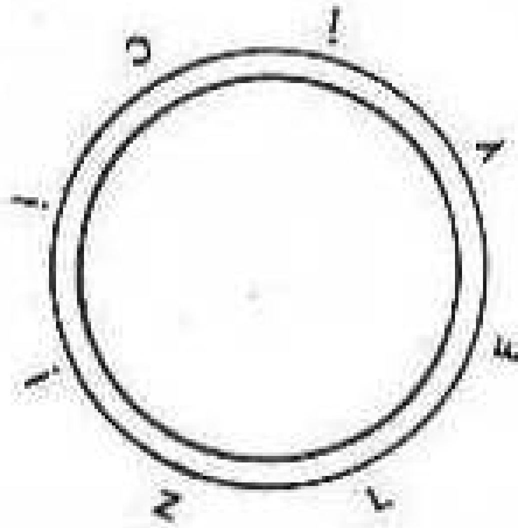
Dansın yapıldığı izleyicinin görüşüne açık olan bölümdür. Burada dans uygulamaları ışık, müzik, giysi aracılığı ile izleyiciye sunulur. Bu bölümde dansçıların dans sırasındaki oryantasyonuna yardımcı olan ve gizlemeyi sağlayan *"kulis maskeleri"*. Sahne derinliğini sağlamak amacıyla kullanılan *"fon perdesi"*,sahneyi izleyicinin görüşüne açıp kapayan *"ön perde"*, ki izleyicinin dikkatini sahneye çekmek amacıyla genellikle koyu kırmızı ya da bordo renkte yapılır ve yangın tehlikesi karşısında sahnedeki tehlikeyi izleyicilerden uzak tutmak amacıyla kullanılan *"yangın perdesi"* bulunur. Bu bölümün zemini ahşaptan yapılır.

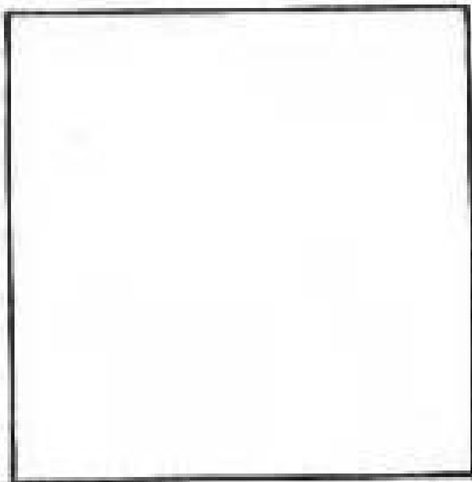


(a)

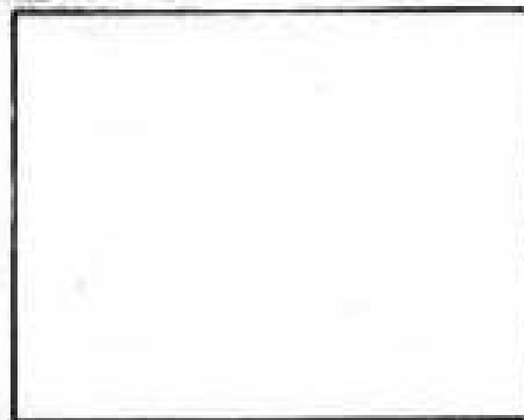


(b)


(c)

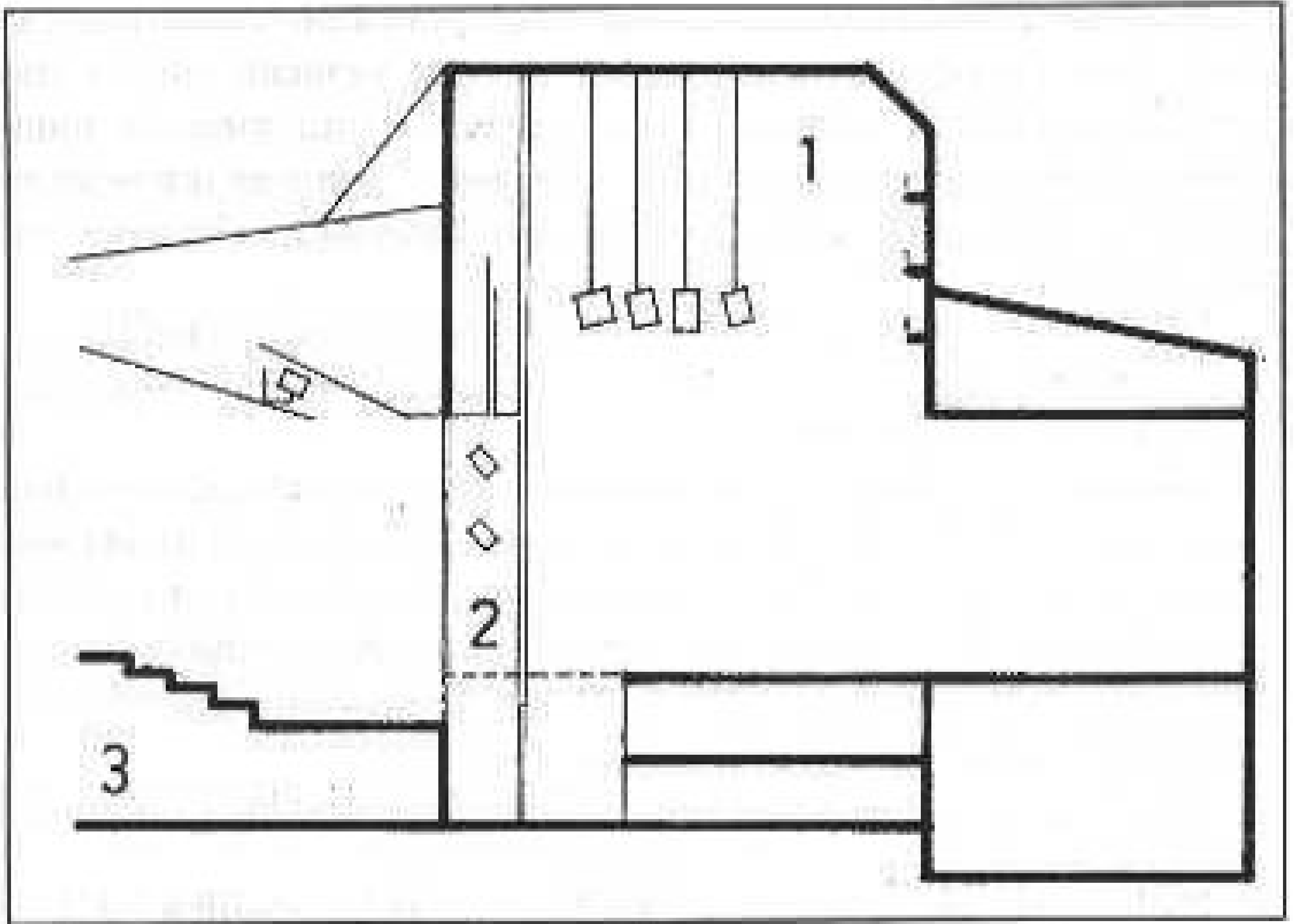


(d)



(e)

Şekil: 8



(1) Üst Sahne (2) Sahne (3) Alt Sahne

Şekil: 9

Alt Sahne:

Sahne altında ya da sahne ile izleyici yerinin altında, içinde prova salonu (*dans stüdyosu*), soyunma ve makyaj odaları, duşlar, giysi deposu, aksesuvar odası, dinlenme salonu ve çeşitli atölyelerin bulunduğu bölümdür.

İyi bir sunuş için sahnenin boyutları 16 dansçı —> 7m x 9m olmalıdır. Ya da dansçı sayısı sahne boyutlarına göre bu oranlamayla belirlenmelidir.

Sahnenin bütün estetiğini sağlayacak olan "**koreograf**"tır. Eğer Halkdansları günümüzde seyirlik sahne sanatları içerisinde değerlendiriliyorsa koreografın yaptığı işte dansın belgesel doğruluğu (otantikliği) aranmamalıdır. Çünkü **Halkdansları** bir sanat yapıtı olarak oluştuğunda onun bilgisel değeri çözümlenmeden önce tarihsel ya da sosyolojik bir belge olarak kullanılması mümkün değildir. Bu nedenle dansta, sahnenin sağladığı tüm olanaklardan sunuşta yararlanmak yoluyla izleyici ile kurulan ilişki önemli rol oynar.

Koreograf izleyicinin heyecanını sürekli kontrol altında tutmak zorundadır. Bu da **koreografın tasarımında renk, çizgi ve biçim yoluyla dansın duygusal niteliklerini, değerlerini ve atmosferini; müzik ve adımlarda vurgu, sıralama, dengeleme, yumuşak ya da sert duruşlar ve virtüözite kullanarak sahnedeki dansçı topluluğunu en rasyonel biçimde kullanması** yoluyla sağlanabilir.

Halkdanslarının halkın yaşam biçiminden, doğumundan ölümüne kadar insan yaşamının her döneminde yarattığı maddi ve manevi ögelerden kaynaklandığı bilinmektedir.

Sahne koreografa bu oluşumu, belli kurallar içerisinde dansçı, ses, müzik, ışık ve gerektiğinde dekor gibi araçları kullanarak izleyiciye aktarma olanağı verir. Halk, birçok duygusunu sözcüklerle anlatamaz, hareketleri onun dilidir. Kendi dansının tekniğinin bilincinde olmayan halka koreograf, onun anlatmak istediklerini, duygu ve düşüncelerini geleneklerini, inanışlarını iyi irdeleyerek sahnede ona tercüman olur.

Koreograf mekanını ne kadar iyi düzenlerse, oluşturduğu yapıtın görüntüsünden alacağı sonuç da o kadar başarılı olur.

Halkdanslarının koreografik sunuluşu geniş ve homojen bir kitle için hazırlandığından kalıcı değildir. Bu nedenle çok çeşitlilik göstermek zorundadır. Burada koreografa çok büyük sorumluluk düşmektedir. Böylesine bir sorumluluğu üstlenen koreografın çok iyi müzik ve dans bilgisi, bir dünya görüşü, kişisel yaratıcılığı ve bilimsel yeteneği olmalıdır. Bu önemli nitelikler yazın, sinema, fotoğraf, heykel, mimarlık, resim, tiyatro gibi diğer sanat dalları; ruhbilim, toplumbilim, tarih, felsefe, halkbilim gibi bilim dalları ve giysi, dekor, ışıklandırma, ses gibi estetik-teknik bilgilerle de beslenmelidir.

b. Oryantasyon ve Koreografi:

Oryantasyon kısaca *"dansçıların sahne içerisinde yönlendirilmesi"* olarak tanımlanabilir. Bunun için dansçılar değişik şekillerdeki sahnelerde bulunan bazı önemli hayali noktaları ve çizgileri bilmelidirler. Bu çizgiler ve noktalar yardımıyla koreograf, dansçılarla kolayca iletişim kurabilir. Sahnenin planlanması ve oryantasyon noktalarının belirlenmesi, dansçıların hareketlerini düzenler, önceden belirlenmiş hedeflere kolayca ulaşmasını sağlar. Bu yol dansın yazılması ve okunması prosesini de kolaylaştırır.

Oryantasyon noktalarının belirlenmesi için olası sahne şekilleri üzerinde bazıörneklemeler yapmak gerekirse:

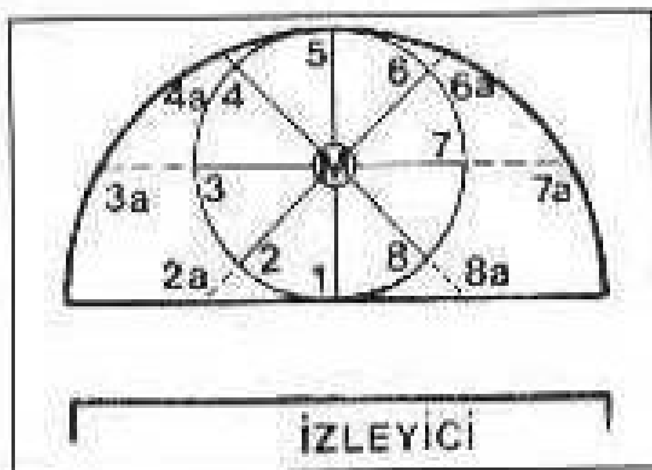
1) *İstiridye biçiminde sahne*; izleyiciler yarım dairenin düz kenar tarafındadırlar. Sahne ortasına çizilmiş olan dairenin sahne ile olan kesişme noktaları iki tanedir. Bu şekilde çapların devamı ile oluşturulan "M-3a", "M-7a", "M-2a", "M-6a", "M-4a" ve "M-8a" çizgileri bulunmaktadır. Sahnenin orta noktası "M" olarak tesbit edilmiştir."M" noktası oryantasyonu sağlayan ve kolaylaştıran en önemli noktadır.(ŞEKİL 10)

2) *İstiridye biçiminde ancak izleyicilerin yarım daire kısmında bulunduğu sahne*; bu sahnede de oryantasyon çizgileri bir önceki şekilde olduğu gibidir.(ŞEKİL 11)

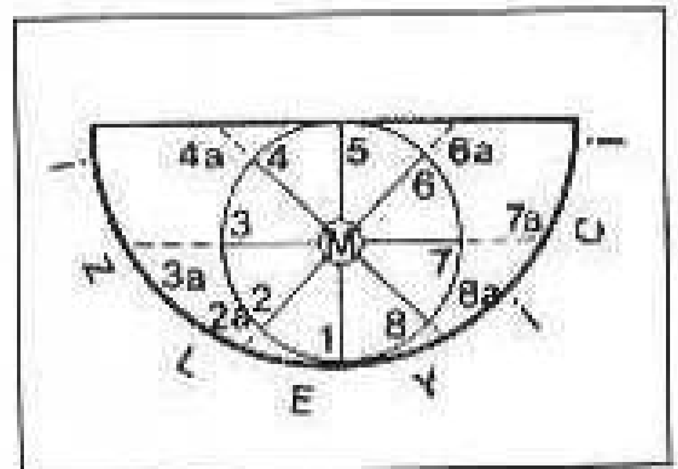
3) *Daire biçiminde sahne*; izleyiciler bu sahnede dairenin etrafına yerleşmişlerdir. Burada da oryantasyon çizgileri öncekiörneklerde olduğu gibidir. Ancak "M-1" çizgisinin yönünü yani dansçıların yüzünün ne tarafa dönük olması gerektiği önceden belirlenir.(ŞEKİL 12)

4) *Kare biçiminde sahne*; izleyiciler bu sahnede "2a - 8a" doğrusuna paralel yerleşmiştir. Burada da sahnenin orta noktası "M" dir. Sahnenin önüne, arkasına ve iki orta kulisine teğet olarak çizilen ve bu noktaları "1", "3", "5", ve "7" numaralı yarıçaplarla kesen bir daire çizilmiştir. (ŞEKİL 13)

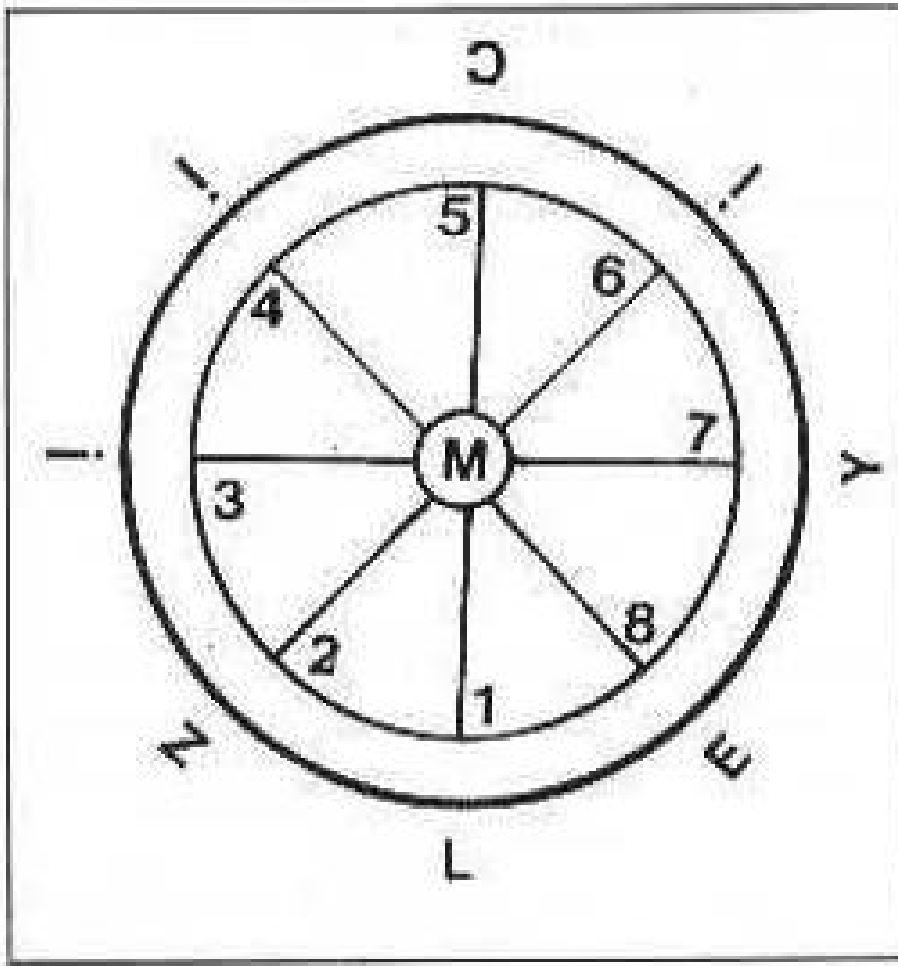
5) *Dikdörtgen biçiminde sahne*; bu sahne biçimi halkdanslarının sunumunda ideal sahne biçimi olduğundan daha ayrıntılı olarak incelemek gerekmektedir. (ŞEKİL 14 - 15)



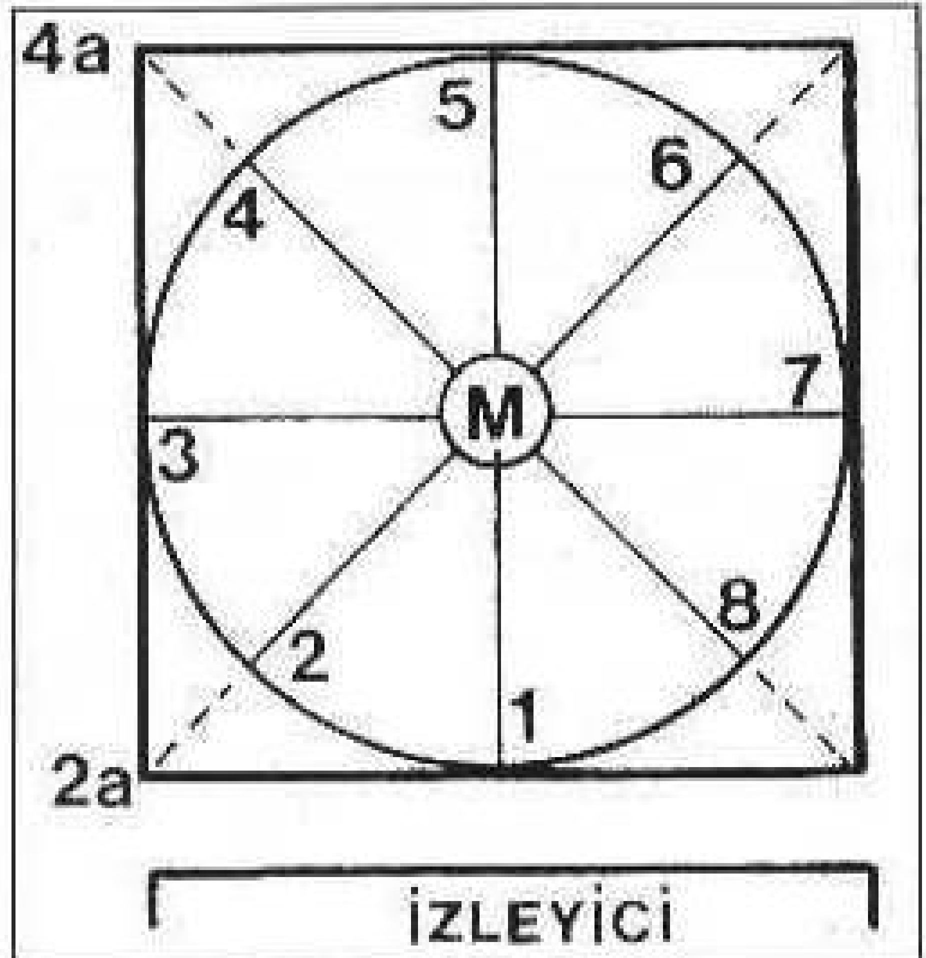
Şekil : 10



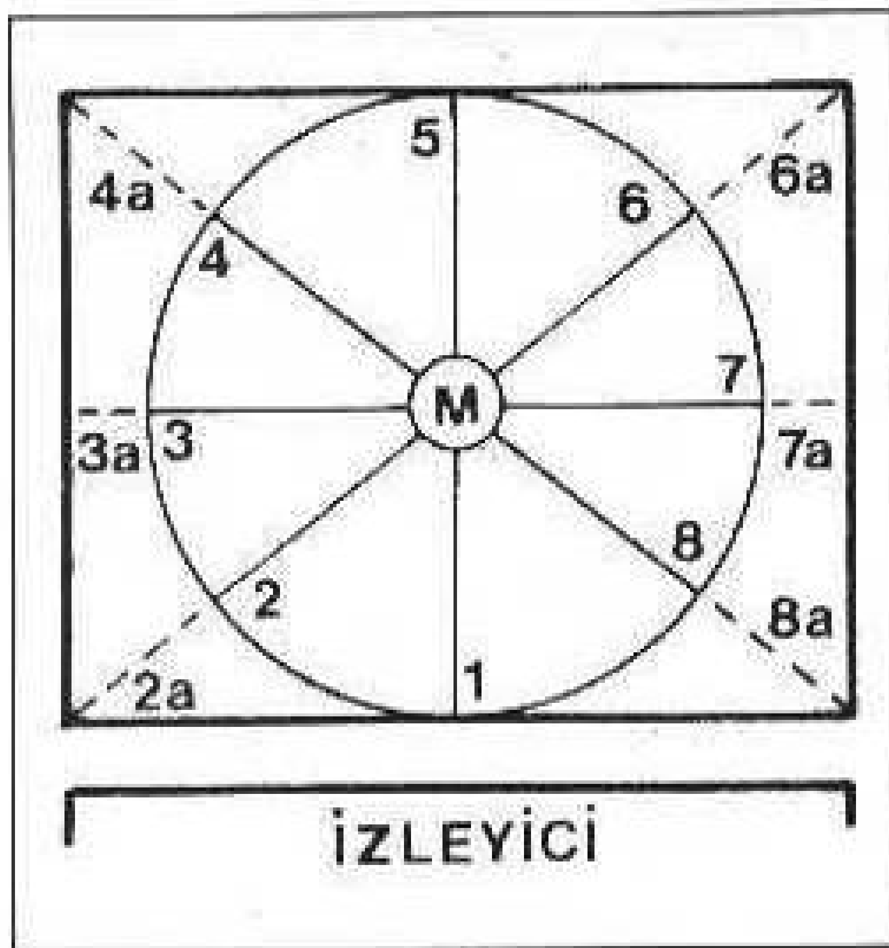
Şekil : 11



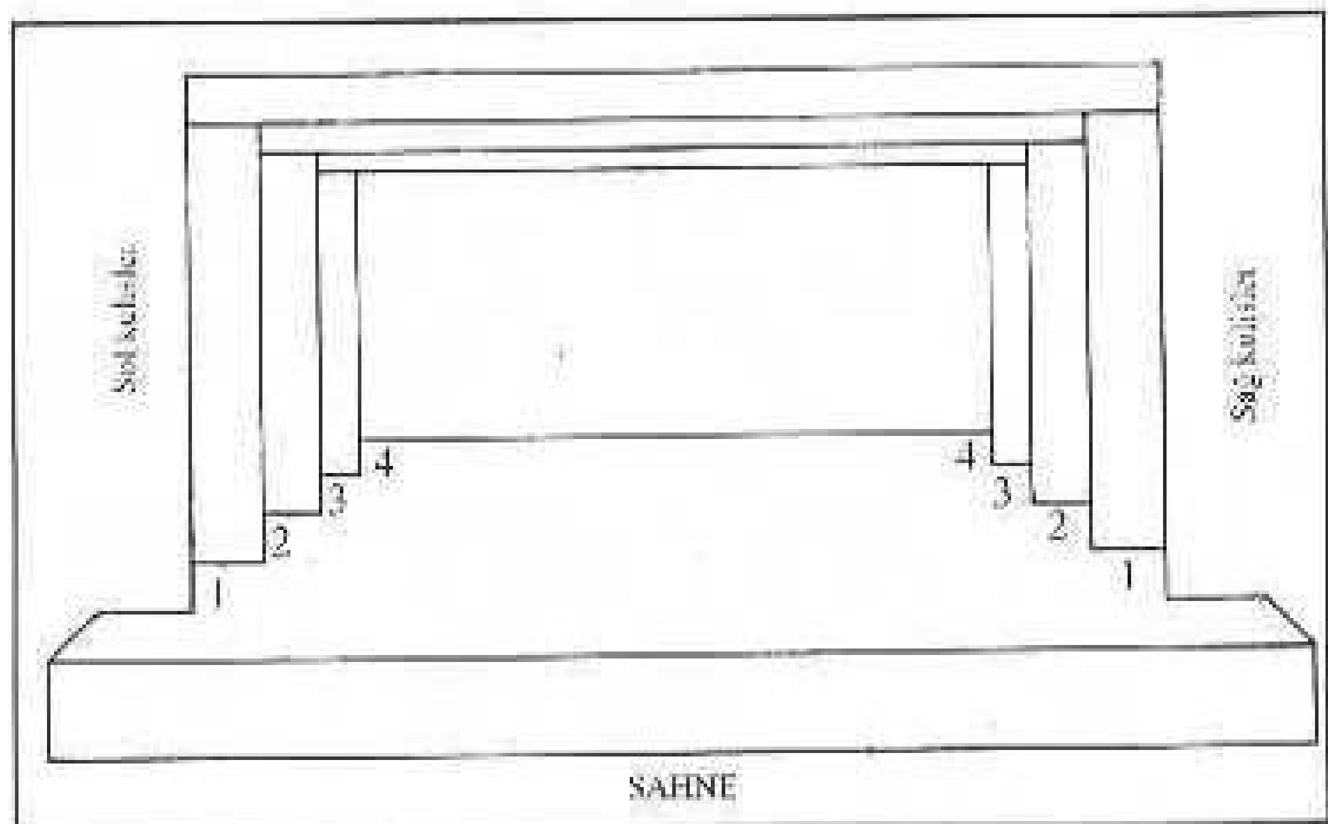
Şekil: 12



Şekil: 13



Şekil: 14



Şekil: 15

Sahnenin içindeki dairenin dikdörtgenle temas noktaları yalnızca iki tanedir ("1" ve "5"). Çizilen yarı çaplar "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7" ve "8" biçiminde numaralanmıştır. "2", "3", "4", "6", "7", "8" numaralı yarı çaplar, sahne kulislerine doğru uzatılarak "2a", "3a", "4a", "6a", "7a" ve "8a" noktaları elde edilmiştir.

Burada elde edilen "2a-6a" ve "4a-8a" diyagonalleri oryantasyonda büyük kolaylıklar sağlar.

İzleyici bu sahnede "2a-8a" doğrusuna paralel bulunmaktadır.

"1-5" doğrusuna paralel, sağ ve sol kulis alanlarını ikiye bölen "1a-5a" ve "1b-5b" doğruları da diğer önemli yardımcı çizgilerdir. (ŞEKİL 16)

Böylelikle sahnede çizgilerle belirlenmiş birtakım alanlar oluşturulmuş olur. Bunlar *sahne önü*, *sahne arkası*, *sahne merkezi sağ önü*, *sahne merkezi sol önü*, *sahne merkezi sağ arkası*, *sahne merkezi sol arkası*, *sağ kulisler arkası*, *sağ kulisler önü*, *sol kulisler arkası*, *sol kulisler önü* adı verilen alanlardır.(ŞEKİL 17)

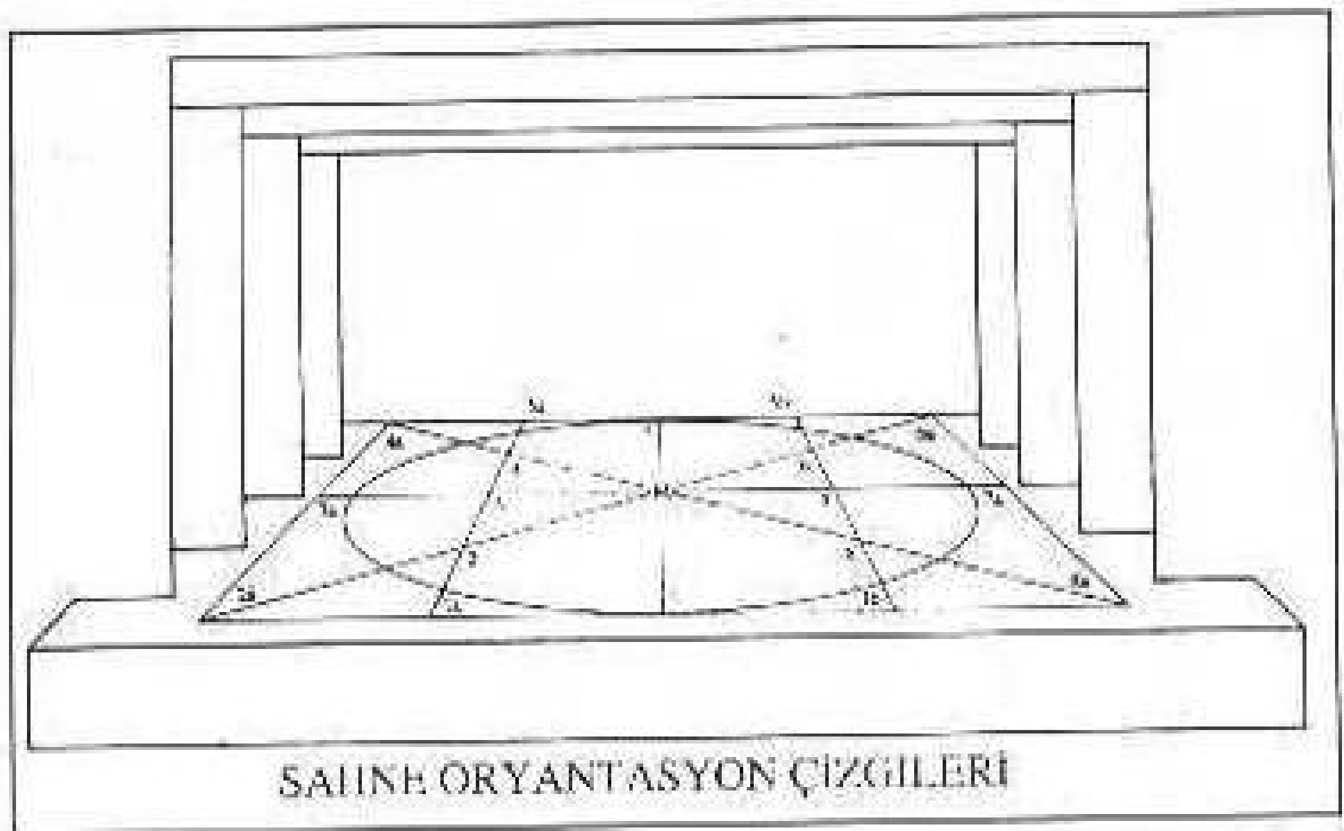
Bu alanlardaki çizgiler üzerine dansçıların yerleşme biçimlerine "**PATTERN**" (4) adı verilir. Patternler bir bakıma müzikte armoni içerisinde kullanılan "**Kadans**" ın yerini tutar.

Dansı sahneleyen koreograf, belirlenen bu noktalar ve alanlar üzerindeki patternleri kullanarak dansçıların hareketlerini yönlendirebilir. Örneğin; "*2 'ye doğru dönün!*", "*4'ten merkeze doğru hareket edin!*", "*M-8a doğrusunda bulunanlar, iki ölçüde M-2a doğrusuna yerleşin!*" gibi. Dairesel hareketler gerektiğinde saat yelkovanının hareket yönü "*sol daire*", saat yelkovanının hareketinin ters yönü "*sağ daire*" olarak adlandırılarak; "*Sağ daire yönünde 1 noktasından, 5 noktasına dört ölçüde hareket edin!*" biçiminde yönlendirmeler yapılır.

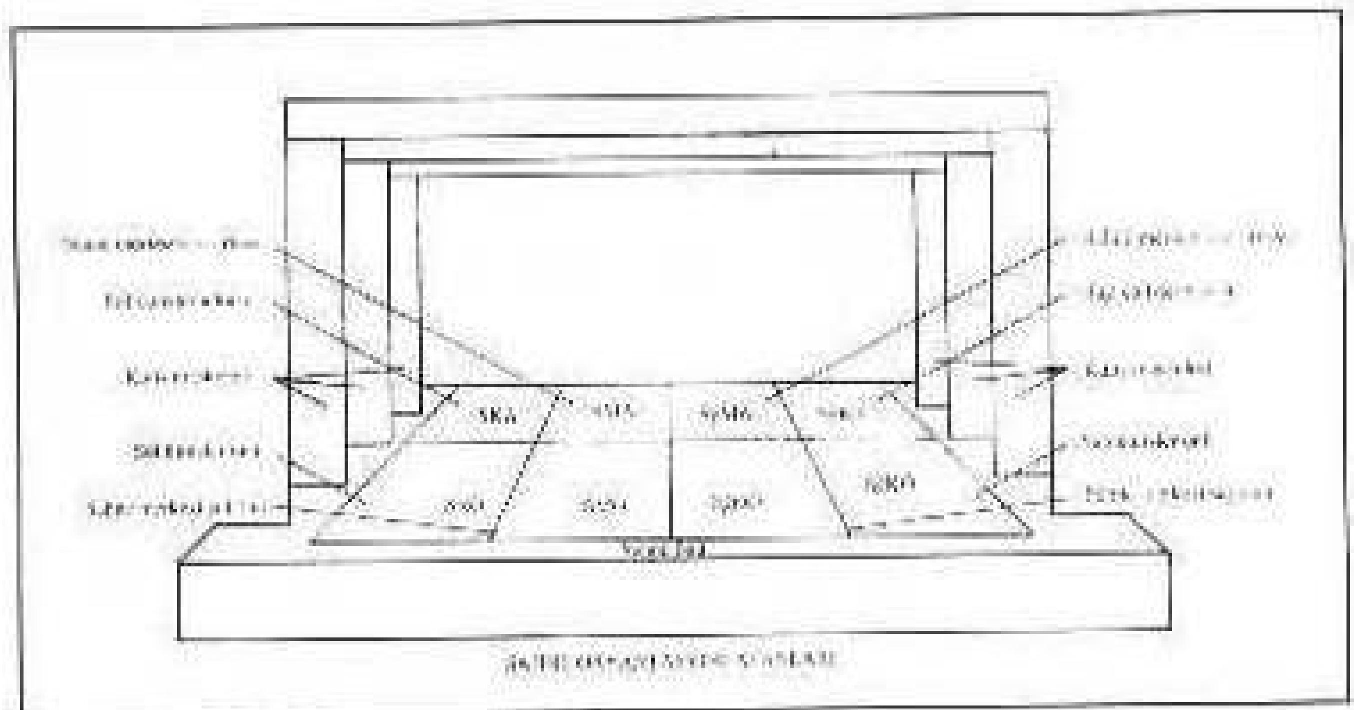
Sahnedeki pattern çizgilerinin ve bu çizgilerin konumlandırıldığı alanların izleyici üzerindeki psikolojik etkileri ve algılama değerleri, dansın kurgusunu hazırlamada koreografa büyük ip uçları verir. Dansın düzenlemesi yapılırken, hareketlerin ve dansın genel karakteri bu ip uçlarıyla bağlantılı olarak düzenlenmelidir.

---

(4) PATTERN (İng): "Patın" okunur. Kalıp, örnek, resim anlamlarına gelir.



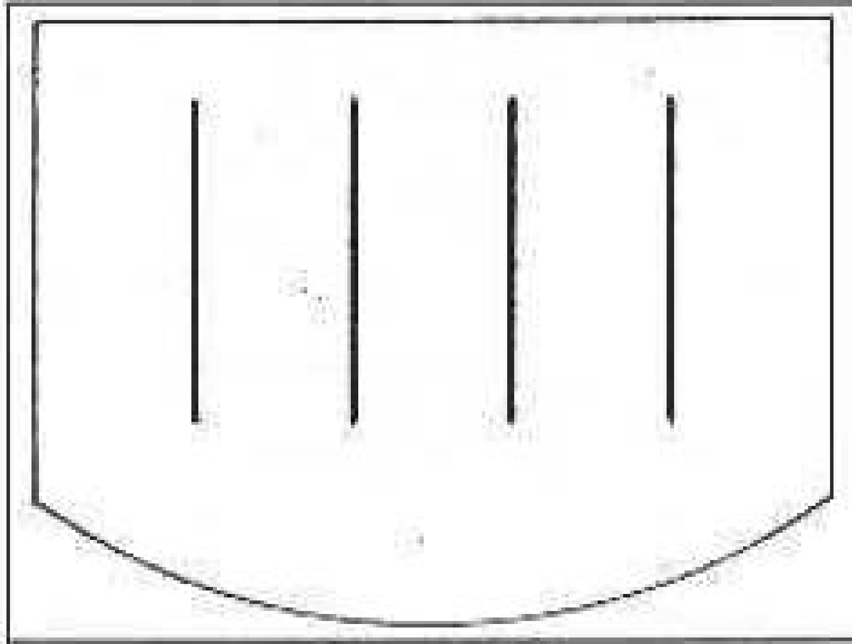
Şekil: 16



Şekil: 17

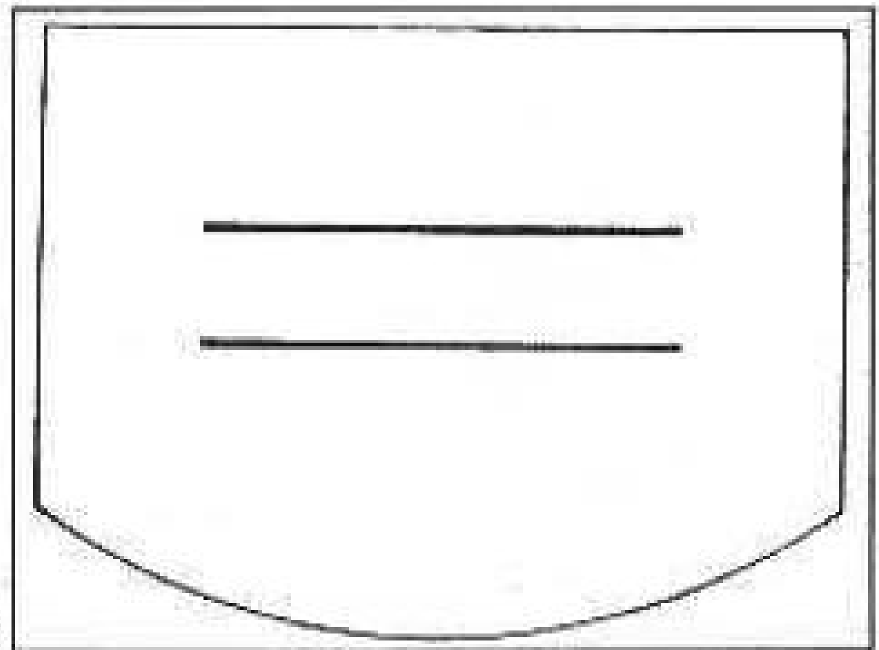
Pattern çizgilerinin psikolojik etkileri:

Doğrusal çizgiler kesinlik, doğruluk, sağlamlık, erkeklik ve saflık-arılık anlamlarını yüklenmişlerdir. Bu çizgiler eğer düşey olarak düzenlenirse soyluluk, önem, resmiyet, güç ve güç sınırlandırma, dinamiklik, yükseklik, sağlamlık belirtmede etkinlik kazanırlar (ŞEKİL 18)



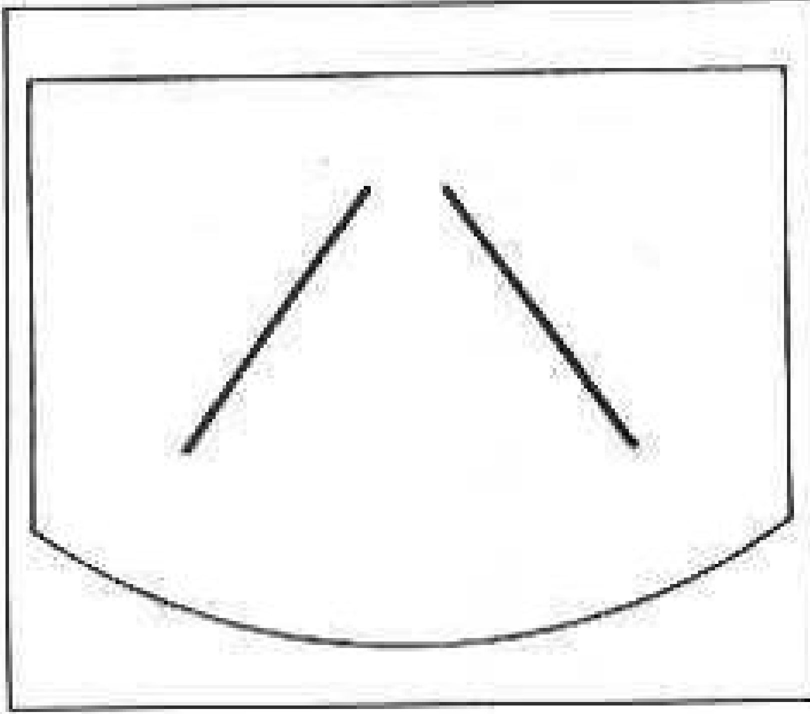
Şekil: 18

Doğrusal, ancak yatay olarak düzenlenen çizgiler barış, tutarlılık, dinlenme, açıklık bertirler.(ŞEKİL 19)

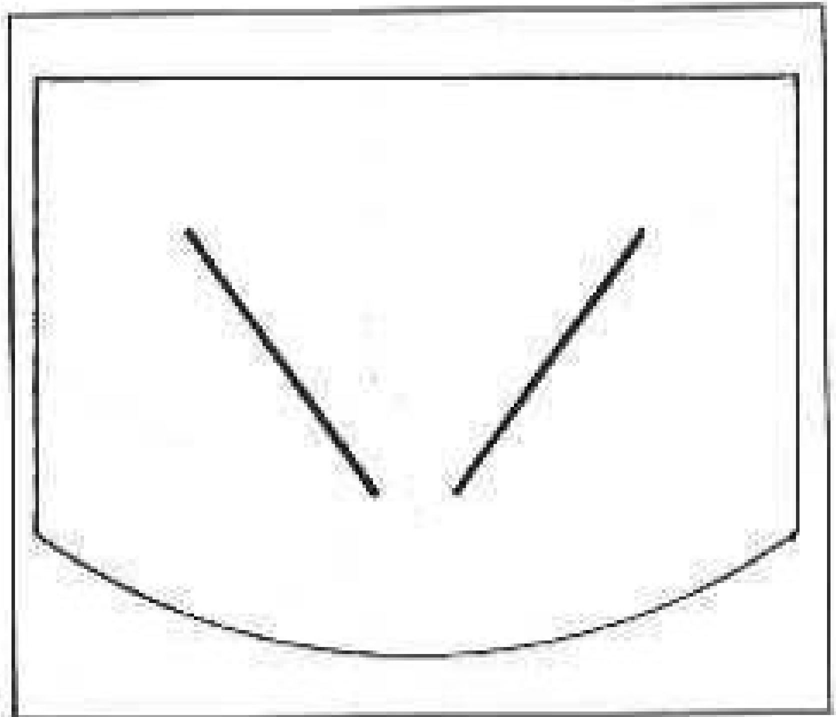


Şekil: 19

Perspektif olarak düzenlenen kısa diyagonal çizgiler neşe, canlılık duygularını belirtir.(ŞEKİL 20 - 21)

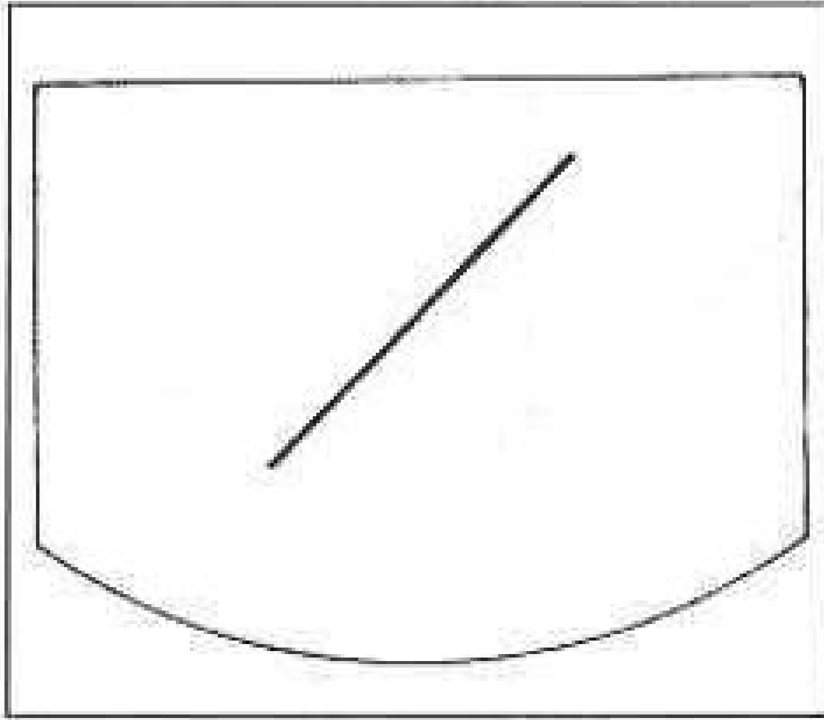


Şekil: 20

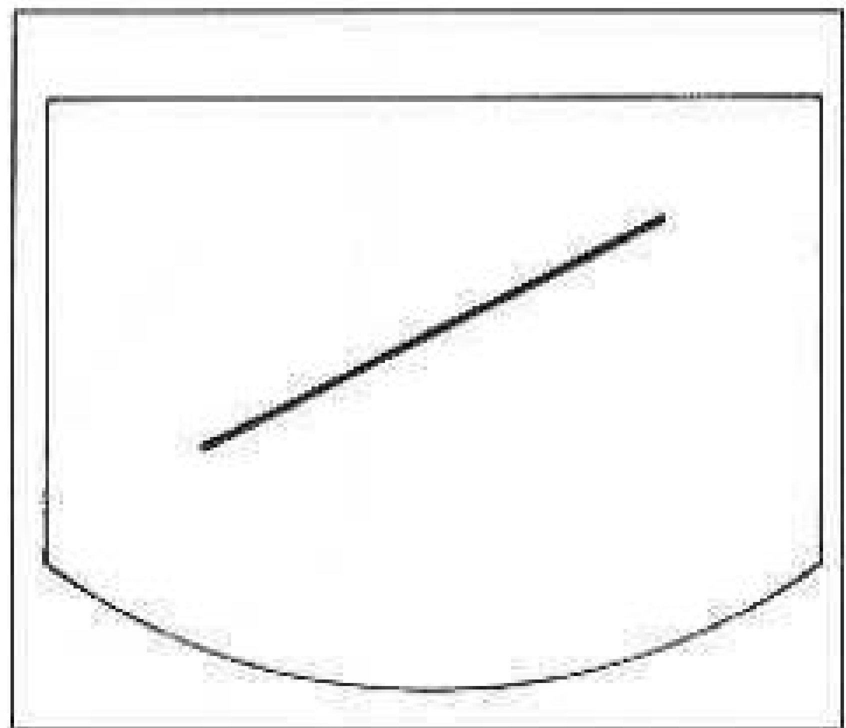


Şekil: 21

Sahneye 45°'lik açı yapan diyagonal çizgiler düşmanlık, saldırganlık, kavga ve ileriye dönük sonsuz hareket kavramını (ŞEKİL 22), 45°' den az açı yapan diyagonal çizgiler ise dayanıksızlık, güvensizlik duygu larını belirtir.(ŞEKİL 23).

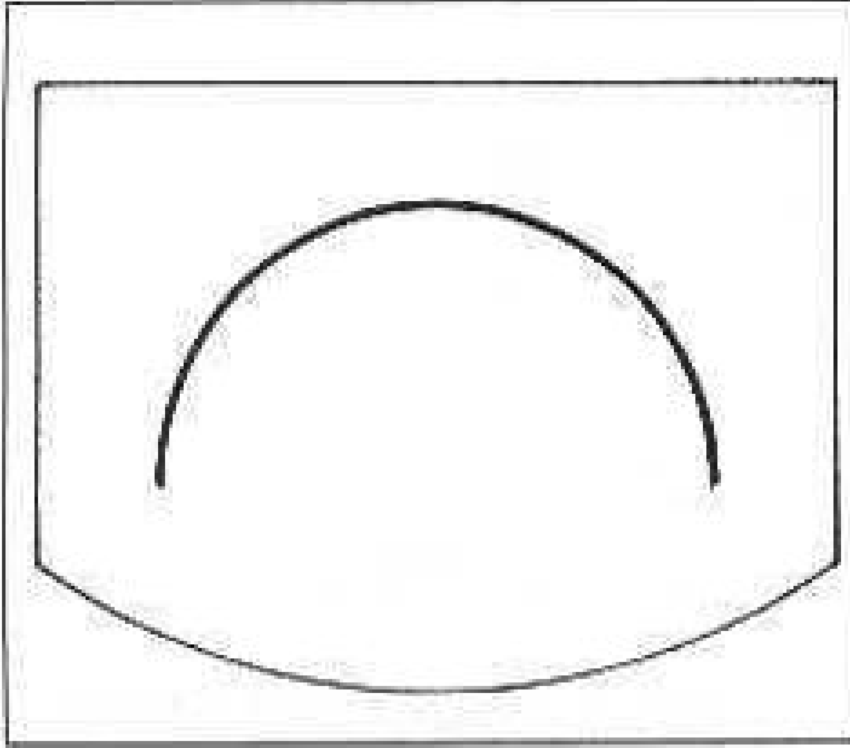


Şekil: 22

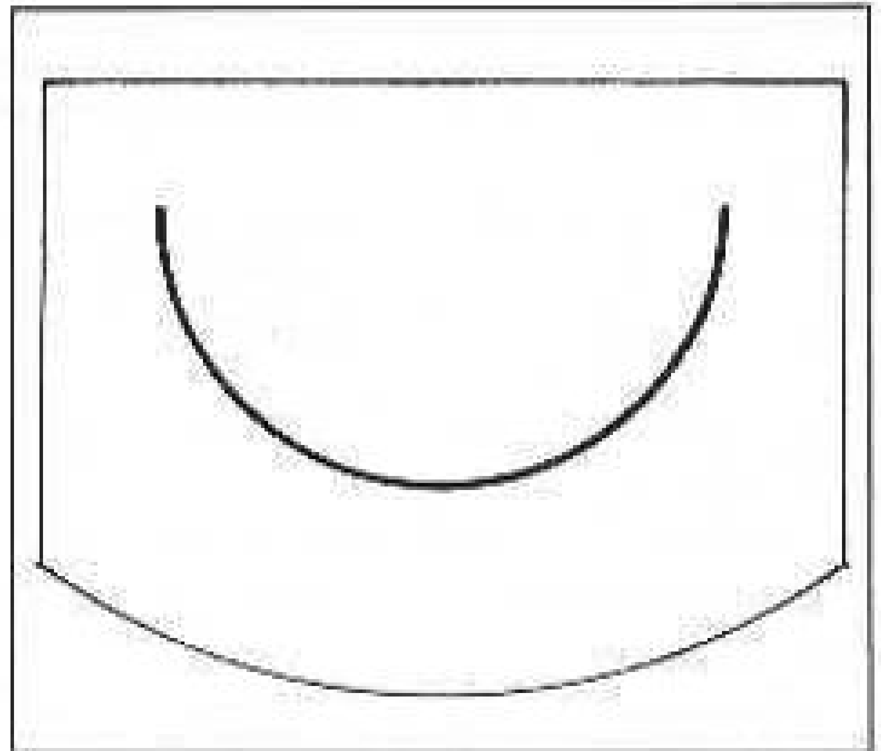


Şekil: 23

Yarım daire biçimindeki çizgilerde yarım dairenin açıklığı, sahne önüne doğru ise bir sınırlandırma duygusunu (ŞEKİL 24), sahne gerisine doğru ise özgürlük duygusunu belirtir(ŞEKİL 25)

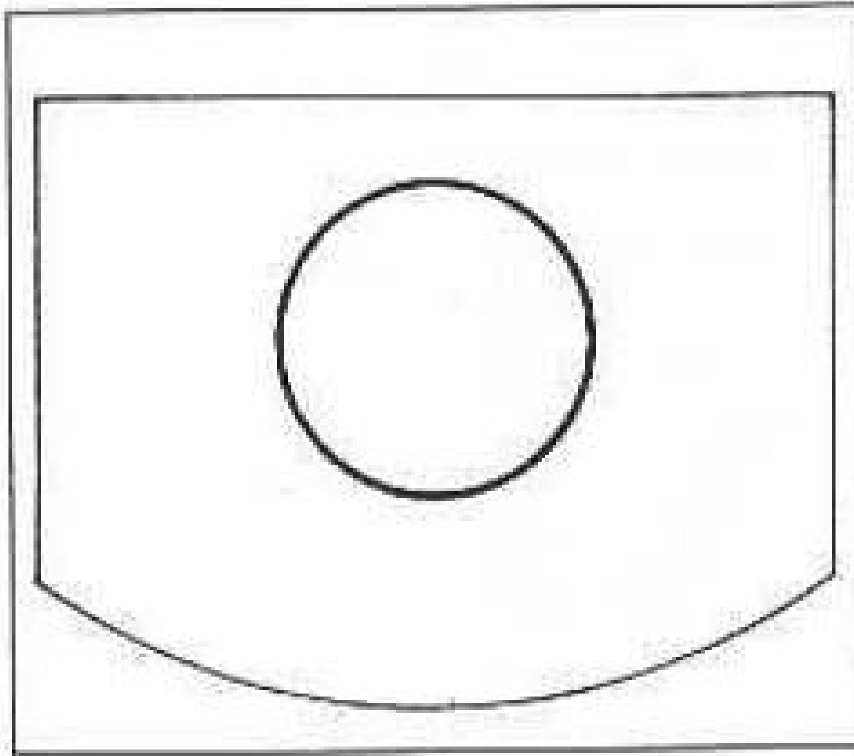


Şekil: 24



Şekil: 25

Dairesel biçimde düzenlenen çizgiler ritmik hareketi, güzelliği, inceliği, kadınsılığı anlatır (ŞEKİL 26)



Şekil: 26

Bunların dışında kısaca sözü edilebilecek çizgi betimlemeleri de şöyledir: Artı ya da çarpı işareti biçimindeki çizgiler karşı koyma, çatışma, birlik; iç içe geçen daireler süreklilik, düzen gibi duyguları belirtirler.

Oryantasyon alanlarının psikolojik etkileri:

Sağ kulisler önü (SğKÖ): Duygusal, sıcak, yakın ilişkileri kapsar.

Sağ kulisler arkası (SğKA): Gerçek dışı, düşsel, yumuşak duyguları betimler.

Sahne merkezi sağ yanı (SğMA) ve Sahne merkezi sol arkası (SMA): Soylu, sağlam, ciddi ve görkemli duyguları vurgular.

Sahne merkezi sağ önü (SğMÖ) ve Sahne merkezi sol önü (SMÖ): Güçlülük, sertlik duygularını betimler.

Sol kulisler arkası (SKA): Sonsuzluk, yalnızlık ve terkedilmişlik duyguları bu alanda vurgulanır.

Sol kulisler önü (SKÖ): Ciddiyet, gizlilik ve uzun zaman aynı biçimde kalacak paten çizgileri ile uyandırılacak resmiyet duygusu bu alanda gerçekleştirilir.

Sahnenin planlanması dansı sahneye koyan koreograf için çok önemli

dir. Koreograf, halkdanslarını sahnelerken modern dansta, popüler dansta ya da balede olduğu kadar özgür değildir.

Koreografın dansı sahnelemeye geçmeden yapacağı ön çalışmalar, geleneksel olanı daha ayrıntılı görme olanağı sağlar.

Koreografın yapacağı bu ön çalışmalar şunlardır: -

*Sahneye konacak dansın karakteristik yapısı, dansın ait olduğu yöre ve gelenekleriyle ilgili ayrıntılı araştırma yapılmalı, bununla bağlantılı olarak hem dansçılar hem de müzisyenler bilgilendirilmelidir.

*Sahneye konacak dansın adımları, ezgisi ve süreleri dikkatle saptanmalıdır.

*Dansın adımları ya da müziği, yapısında bulunan -eğer varsa- uyum hatalarından arındırılmalı,adımların müzik cümleleriyle uyumu sağlanmalıdır.

*Dansın yapısına uygun dansçılar, gerekiyorsa solist ya da solisler dikkatle seçilmelidir.

*Dansların sergileneceği sahne boyutları saptanmalı, bu sahne boyutlarına ve dansın niteliğine göre dansçı sayısı belirlenmelidir.

*Dansın öğretiminde işlek, yürüyen adımlara öncelik vererek, bu adımların işlerliği daha da arttırılmalıdır (sağa, sola, öne, arkaya).

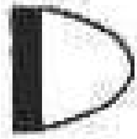
*Dansın özellikleri göz önünde bulundurularak, kullanılması gereken ışık, ses ve dekor gibi teknik araçların dansın karakterine uygun donanımı sağlanmalıdır.

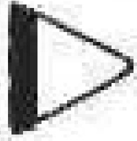
*Dansın sahnelenmesinden önce pattern kullanımına ilişkin, koreografın ön çalışma amacıyla kullanabileceği bazı işaretleme biçimleri verilmiştir (ŞEKİL 27) Bu işaretleme yöntemiyle ana planlamanın kağıt üzerinde basitçe saptanması mümkün olabilecektir.

Koreografi çalışması sırasında göz önünde bulundurulması ve dikkat edilmesi gerekli olan koreografinin temel unsurları denebilecek çalışma basamakları bulunmaktadır. Bunlar:

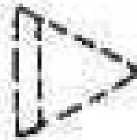
Bütünlük:

Dans, kolay anlaşılır, mantıklı, tam bir bütünlük içermelidir. Kompozisyondaki tutarsızlıklar ("*simetri*"'nin aşırı kullanımı gibi), sahne boyutlarına uymayan dansçı sayısı, ışık, ses ve dekordaki aşırı abartma ya da uyumsuzluk dansın bütünlüğünü bozan unsurlardır.


Kız


Erkek


Kızın önceki yeri


Erkeğin önceki yeri


Saat yelkovanı aksi yönünde yürüyüş


Saat yelkovanı yönünde yürüyüş


Sol kulisten diyagonal yürüyüş


Sağ kulisten diyagonal yürüyüş

Şekil: 27

Çeşitlilik:

Dansta estetik ve psikolojik açıdan yaratılan çeşitlilik, izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmanın anahtarı sayılabilir. Uygunluk göstermeyen çeşitlilik dansın kısa sürede izleyici üzerindeki etkisini kaybetmesine neden olur.

Sahnelemede genellikle düşülen hatalardan birisi de sürekli tekrarların kullanılmasıdır. Adımların tekrar edilmesi zorunluluğu doğduğunda, bütünlüğü bozmayacak biçimde melodide yükselme ve düşüşlerle uygun pattern geçişlerinin düzenlenmesiyle dansa çeşitlilik kazandırılmış olur.

Tutarlılık:

Tutarlılık, bütünlüğün yeterince etkili olmasını sağlayan en önemli faktörlerden birisidir. Koreograf dansın karakterini, yöresel tavrını sahne üzerinde yeterince yansıtmıyorsa tutarlı değildir. Dansçıların dans karakterini taşımayan mimikleri ya da farklı mimikleri taşımaları dansın anlatımında dağınıklık meydana getirir.

Dansın uygulanması sırasında solist dansçıya gerek duyulduğunda arka planda kalması gereken dansçıların hareketlerinin abartılarak solist dansçının hareketlerini örtmesi de bir tutarsızlık örneğidir. Bu gibi durumlarda izleyicinin gözlerini bir kameraya benzetirsek, kameranın görüntülemek istediği cisme yaklaşıp onu izlemesi gibi izleyici de kendisine hedef olarak gösterileni izleyeceğinden ilgisini çekmek için arka planda kalan diğer dansçıların hareketlerinin yumuşatılması ve hatta belki de kamufle edilmesi gerekecektir.

Denge:

Doğa kendiliğinden müthiş bir dengeye sahiptir. Herşey yerinde, herşey oturmuştur. İnsanlar da bu dengeyi kendiliğinden korumaya çalışırlar. Duvarda eğri asılmış bir tablonun düzeltilmesi ya da masanın üzerinden düşmekte olan bir vazoyu refleks bir hareketle tutmaya çalışmak doğa dengesini korumaya yönelik hareketlerdir.

Sahneye konulan dansta, dansın kendi içerisinde bulunan doğal dengeyi koruyarak dengeli bir koreografi yapma zorunluluğu vardır.

Dansta denge unsurunu üç bölümde incelemek mümkündür:

a) *Simetrik Denge (Fiziksel Denge)*:Danstaki düzenlemelerde sahnenin sağ ya da sol tarafındaki dansçı sayısı ve hareketlerin oryantasyon çizgileriyle bağlantılı olarak simetrik olarak kullanılmasıdır. Bu olayı terazinin

iki kefesi olarak düşünmek gerekir. Denge noktası sahnenin "M" noktası, denge çizgisi de "1-5" çizgisidir. (ŞEKİL 16)

Bu denge unsurunu sahneleme sırasında çok dikkatli kullanmak gerekmektedir. Simetrik dengenin aşırı kullanımı sahne düzenlemesinin yapay bir hal almasına neden olabilir.

Simetrik dengeyi dansçıların boylarının da birlikteliğini sağlayarak oluşturmak zorunludur.

b) *Asimetrik Denge*: Az kullanılmasına rağmen, izleyiciyi etkilemesi bakımından önemli bir denge unsurudur. Ön plana çıkarılacak dansçı ya da dansçıların sahne içerisinde, sahne merkezine yakın olarak, diğer dansçıların ise sol 1. kulisten 5a ya da 5b noktalarına uzanan diyagonale yerleştirilmesi, uzun boylu dansçıların yanında kısa boylu dansçının komedi unsuru olarak kullanılması "asimetrik denge" örnekleridir.

c) *Psikolojik Denge*: Fiziksel ya da simetrik denge sahnedeki dansçıların ve dansların dengeli yerleştirilmesiydi.

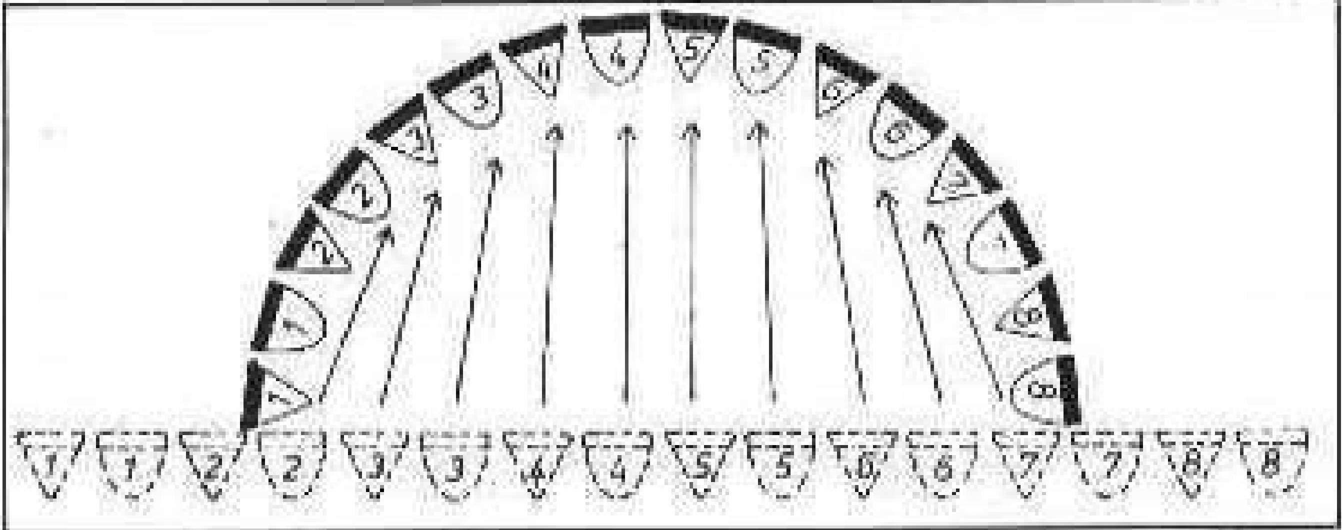
Psikolojik dengede ise dansçıların ve dansların, izleyici tarafından hissedilmesidir. Koreograf bu dengeyi dansçıların performanslarının yüksek tutulmasıyla, hareketlerin canlı bir biçimde yapılmasıyla oluşturur. Yerinde ve dansın tansiyonuna uygun bağırma, şarkı söyleme, çalgıların balansının tam olması, çalgıları dansın karakterine uygun kullanma, ışık renklerinin danslara, giysilere ve ezginin akışına göre düzenleme gibi unsurlar Psikolojik Denge'nin temelini oluşturur.

Sahneleme sırasında dansın özelliğini göz önünde bulundurarak sahnenin algısal değerlerine uygun yapılacak düzenlemeler de psikolojik dengeye katkı sağlayan bir diğer önemli unsurdur.

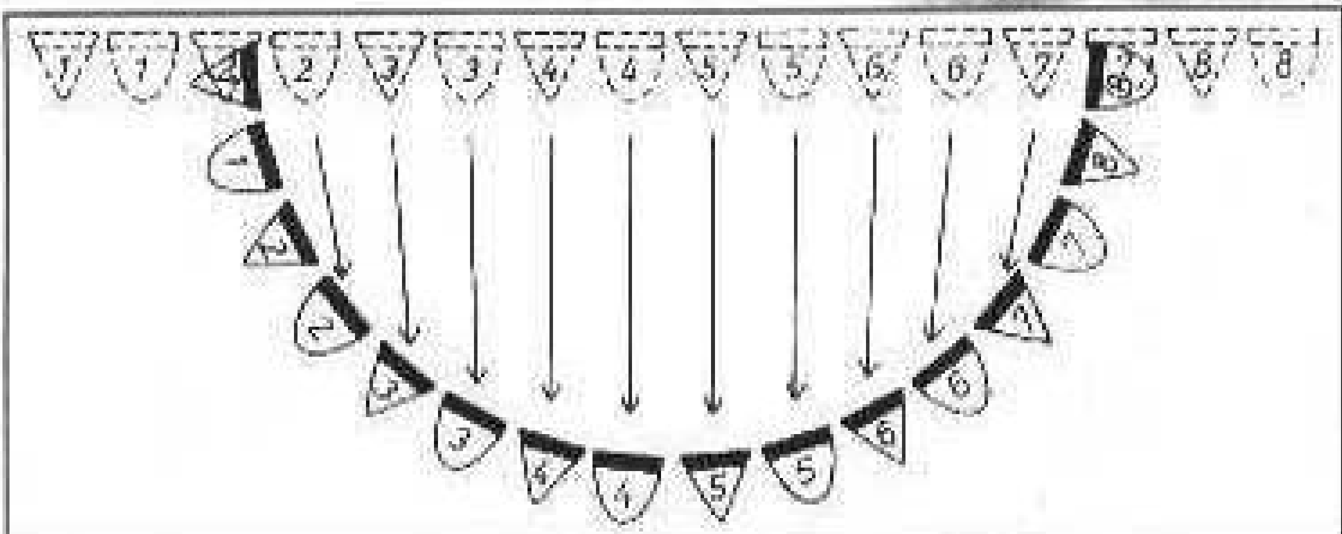
Bazı basit simetrik pattern geçişlerini örneklemek gerekirse :

Düz çizgiden yarım daireye geçiş:

a)

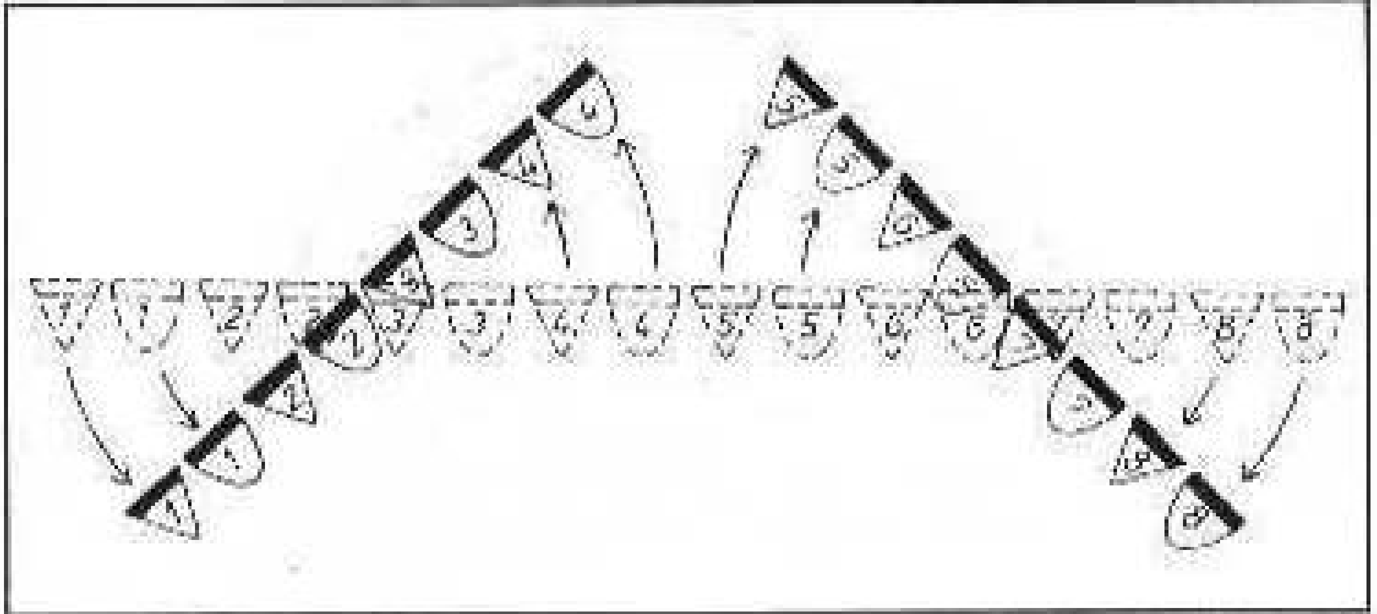


b)

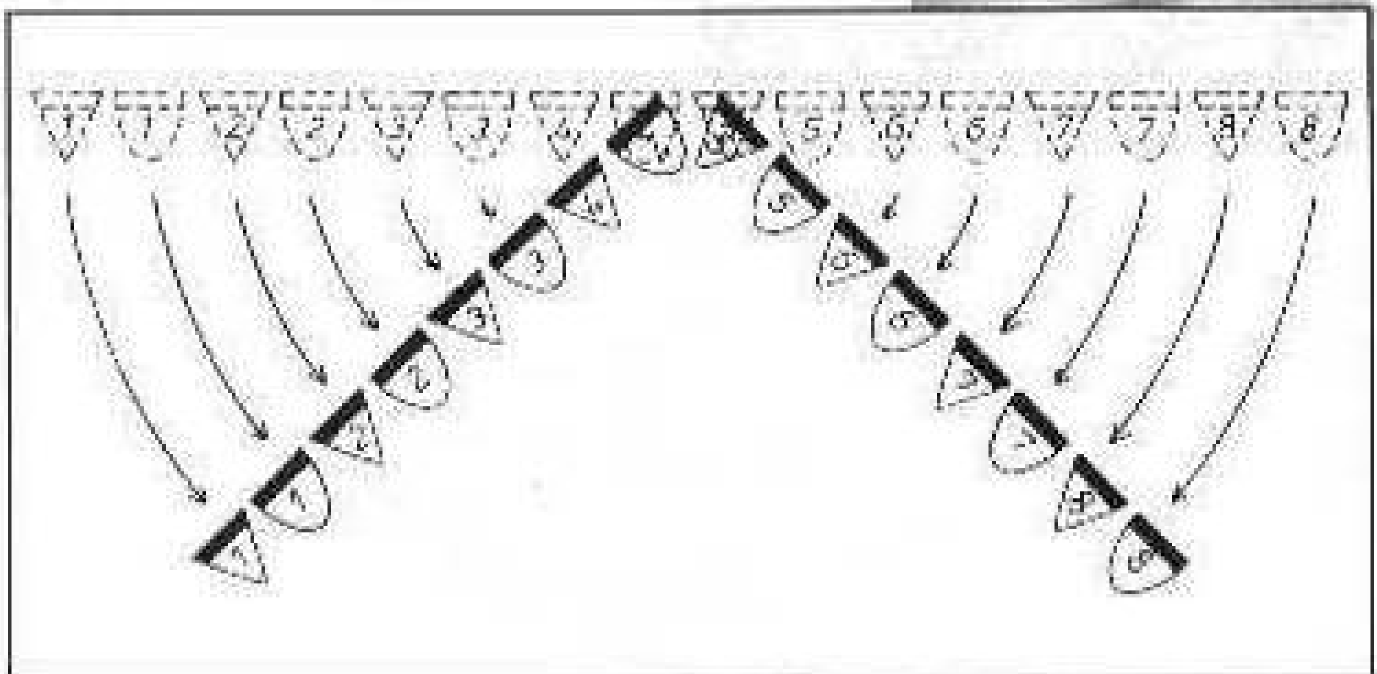


Düz çizgiden iki kısa diyagonale geçiş:

a)

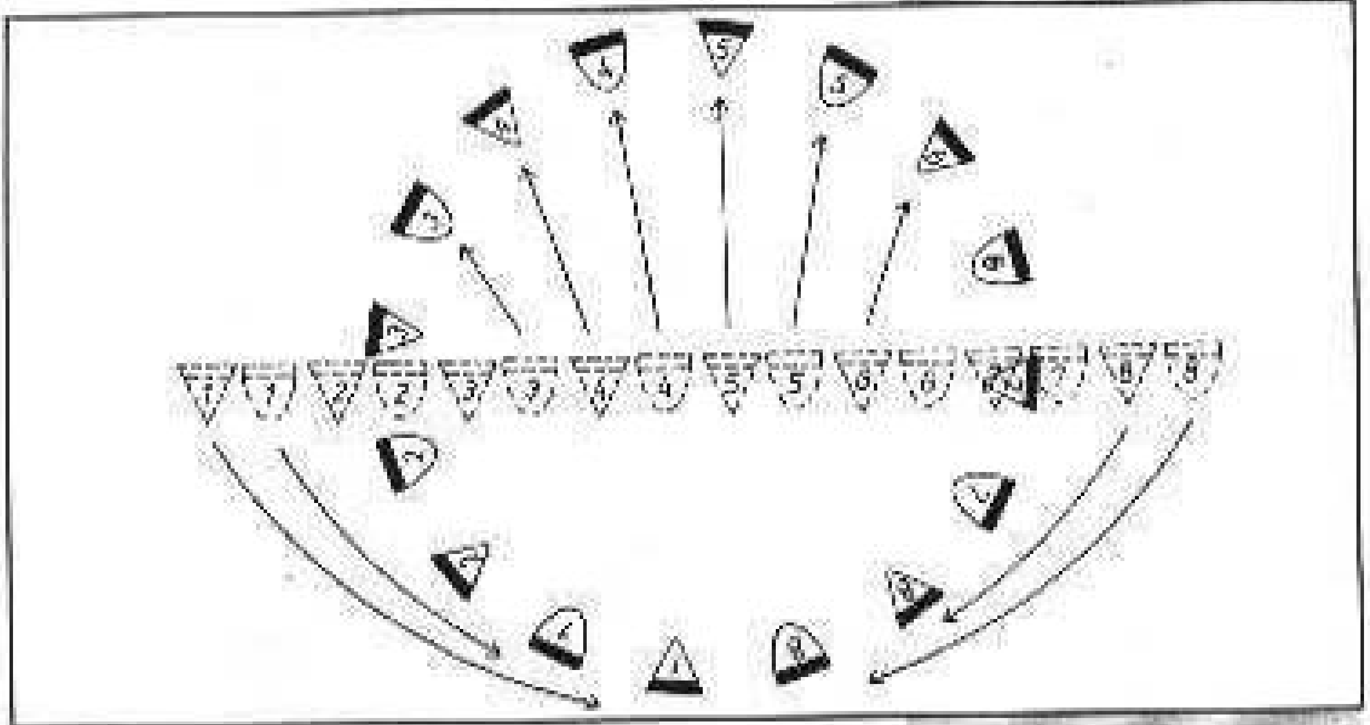


b)

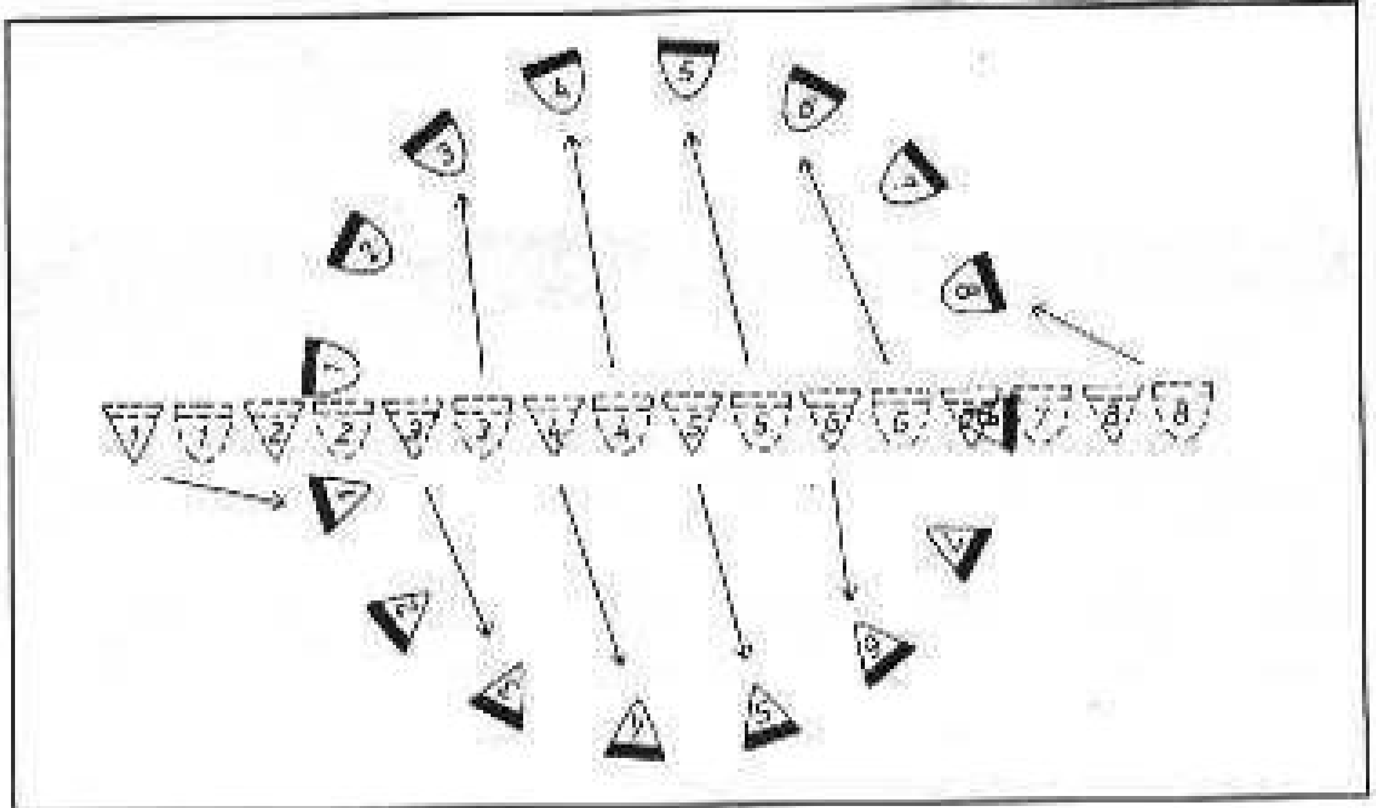


Düz çizgiden daireye geçiş:

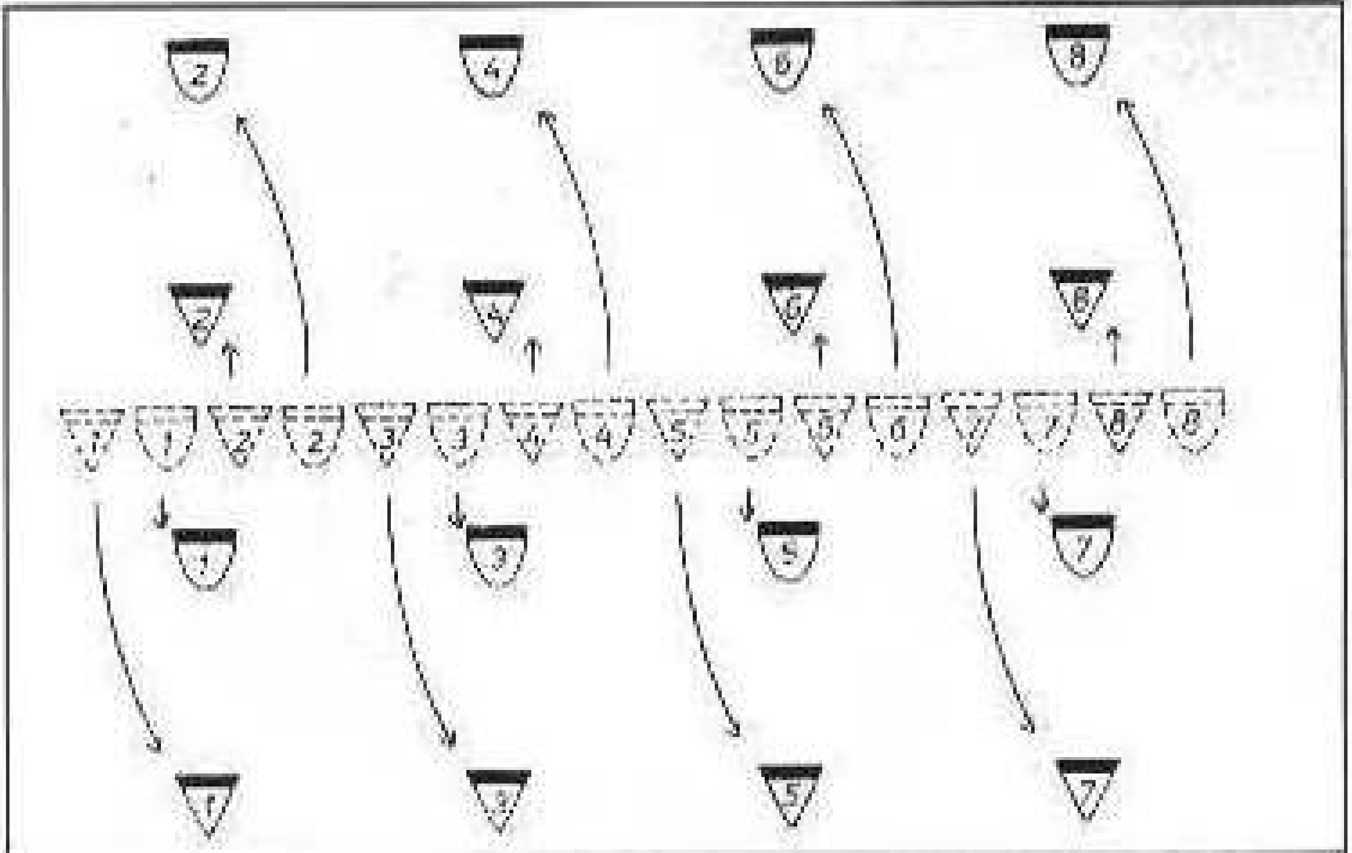
a)



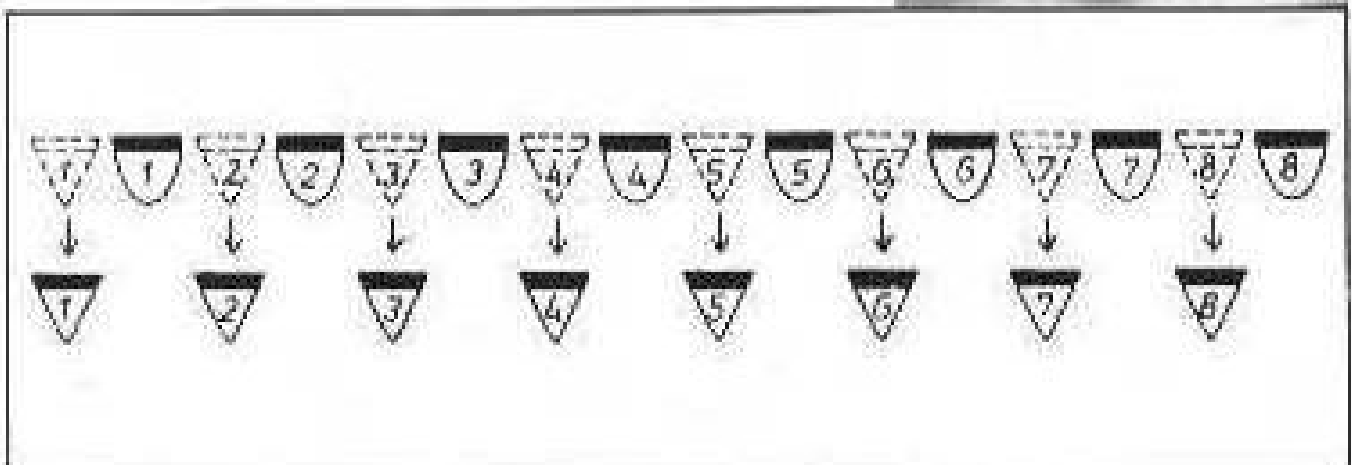
b)



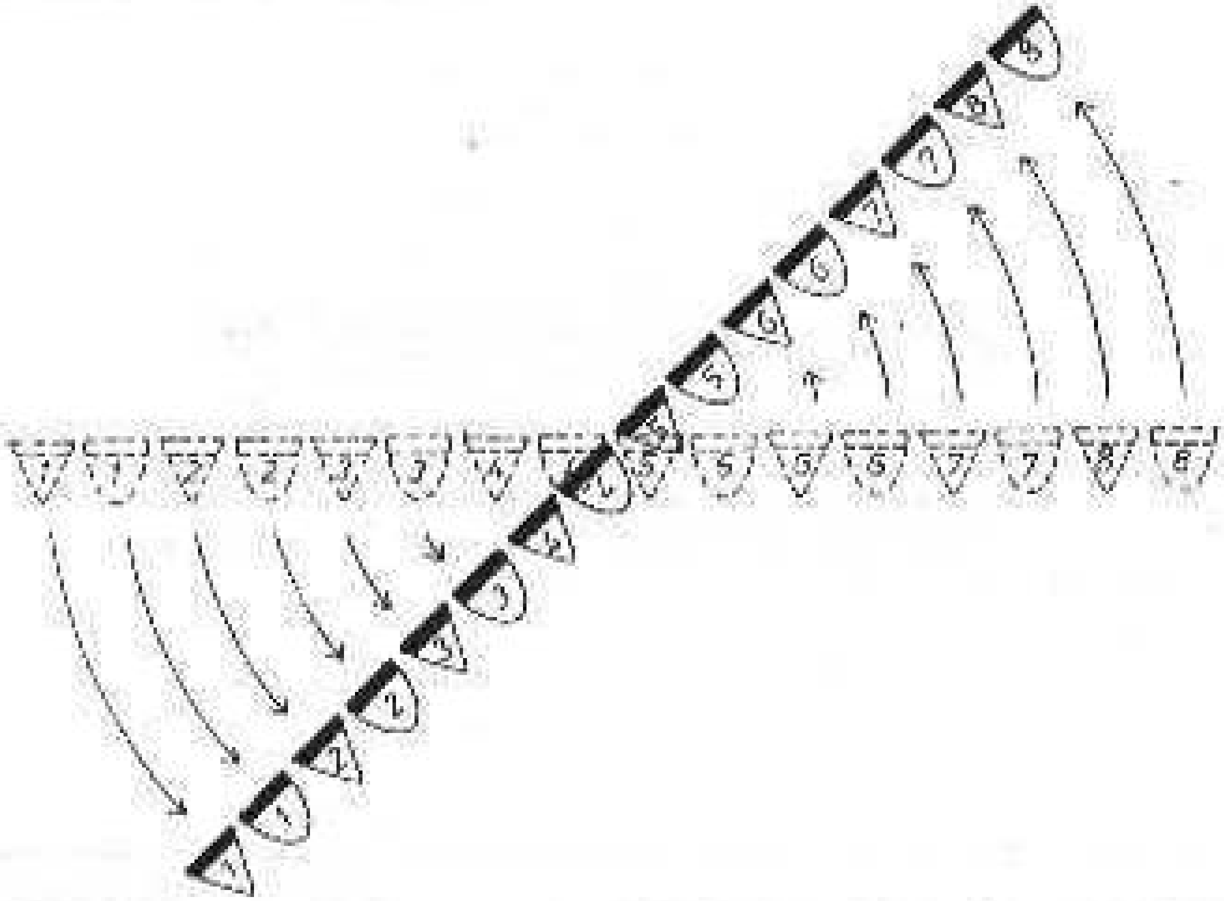
Düz çizgiden dört düz çizgiye geçiş:



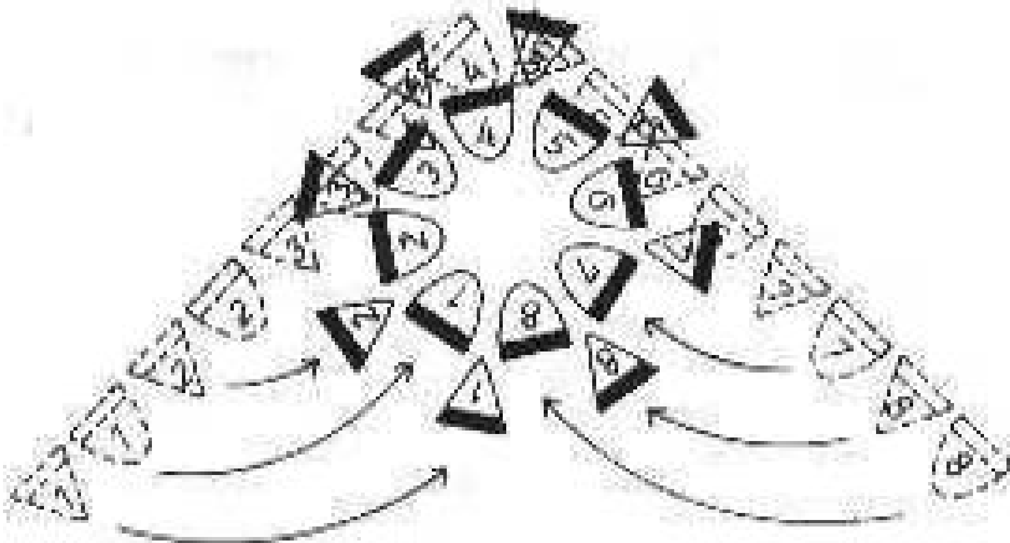
Düz çizgiden iki düz çizgiye geçiş



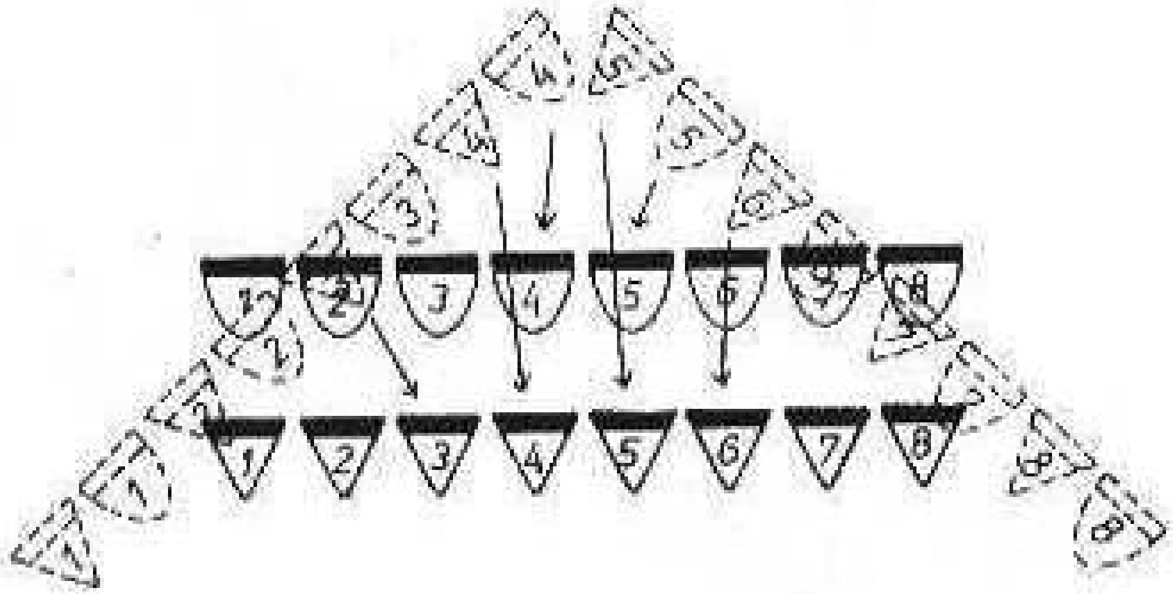
Düz çizgiden diyagonale geçiş:



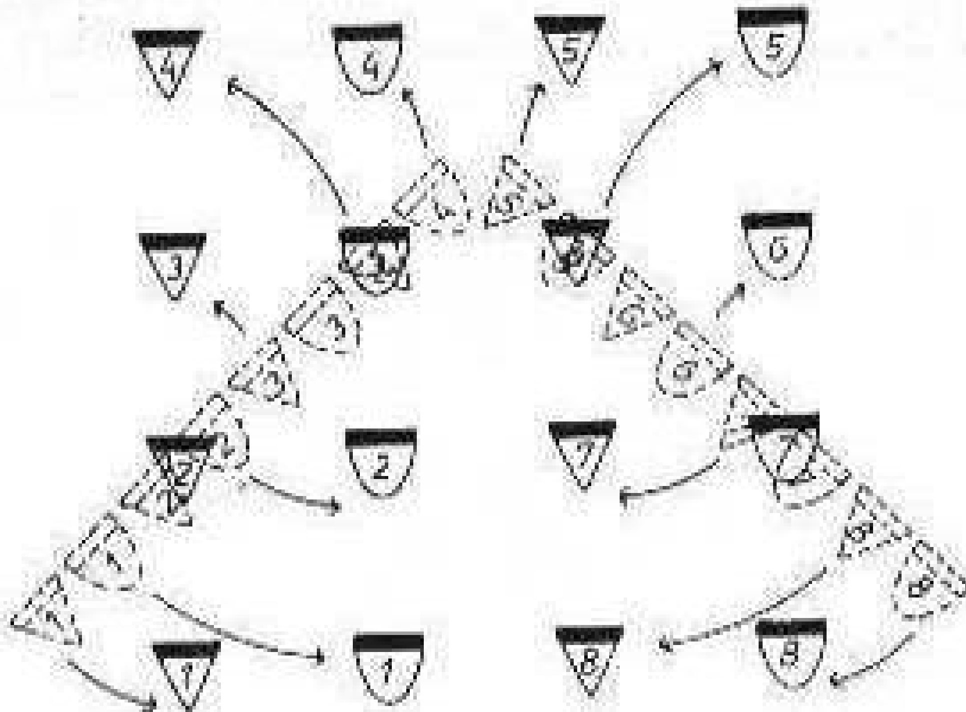
İki kısa diyagonalden iç içe iki daireye geçiş:



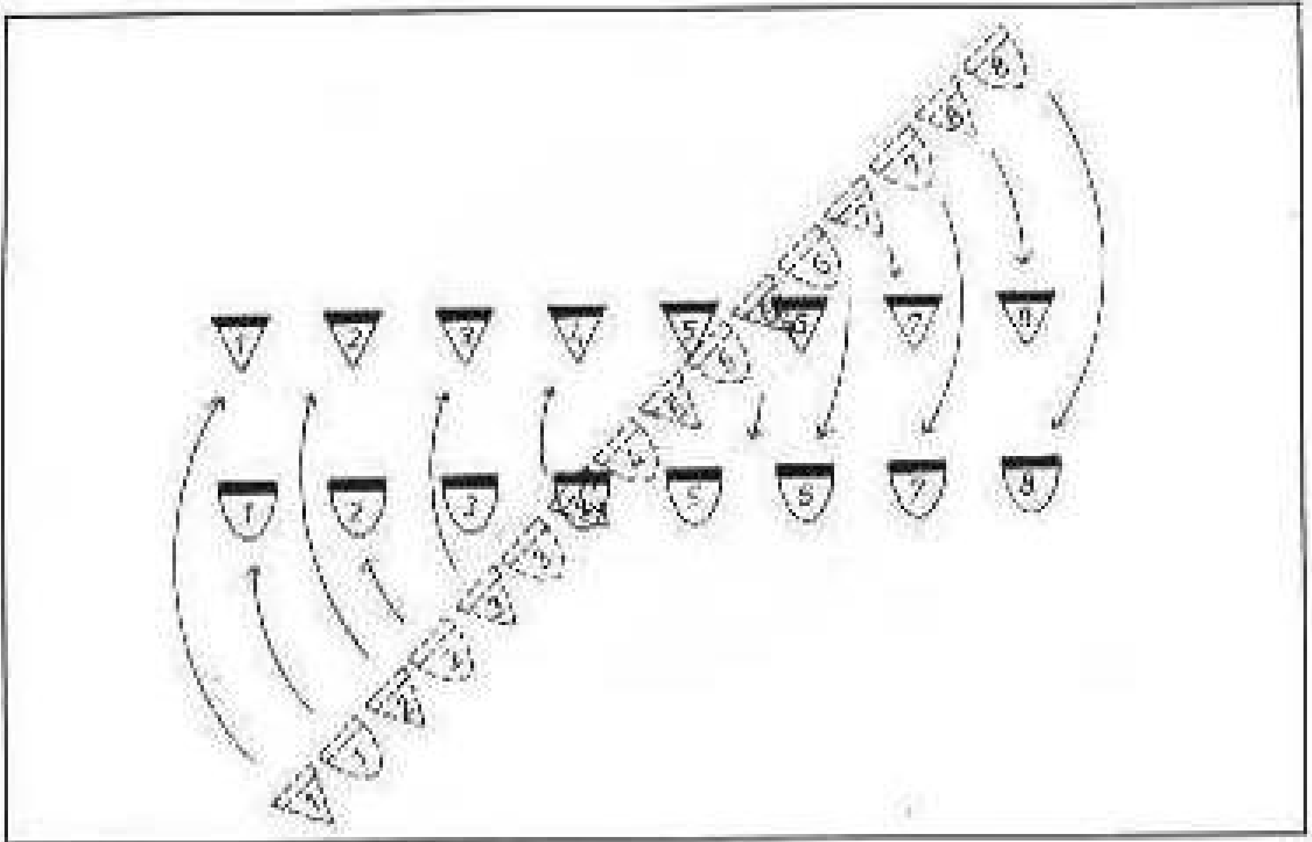
İki kısa diyagonalden iki düz çizgiye geçiş:



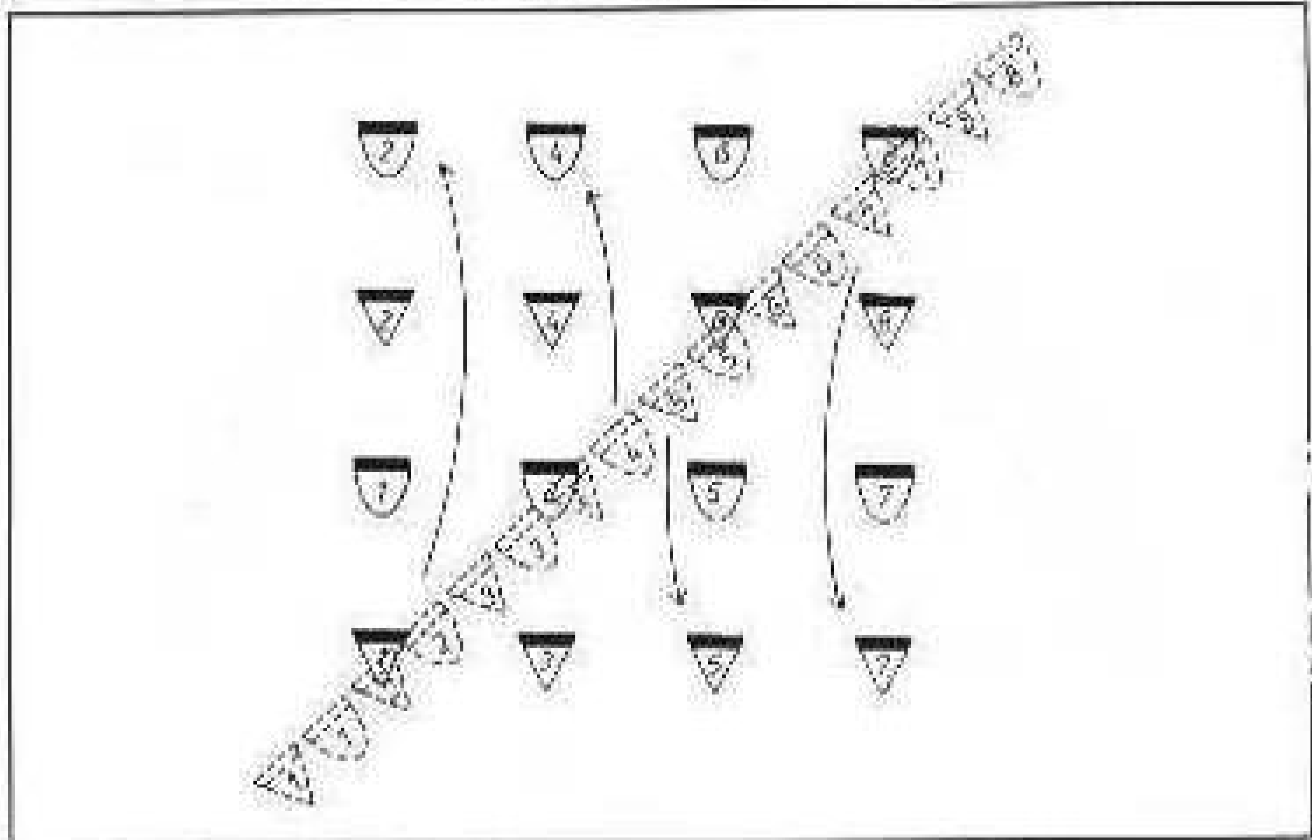
İki kısa diyagonelden dört düz çizgiye geçiş:



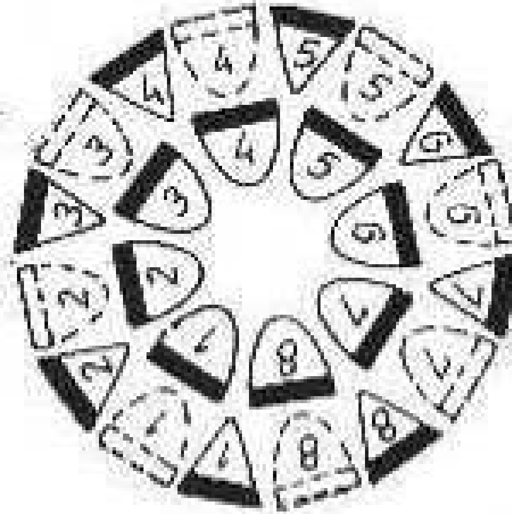
Diyagonalden iki düz çizgiye geçiş:



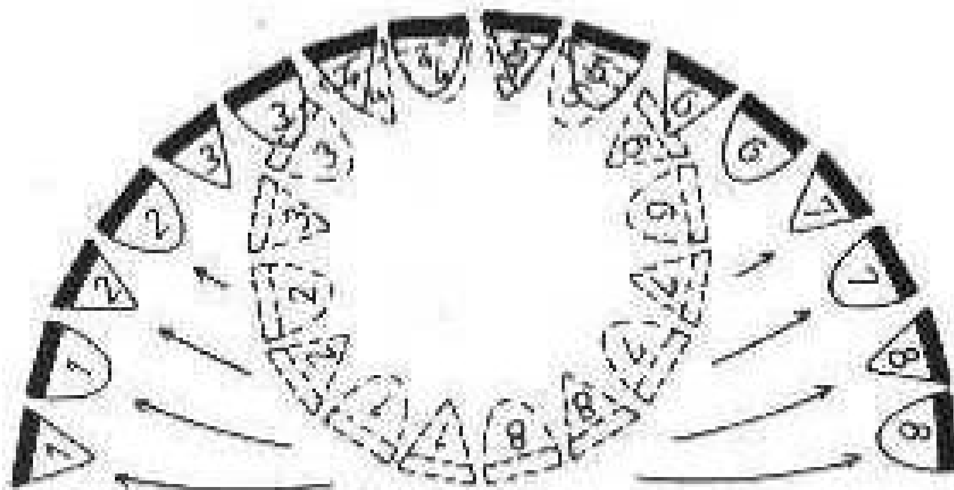
Diyagonalden dört düz çizgiye geçiş



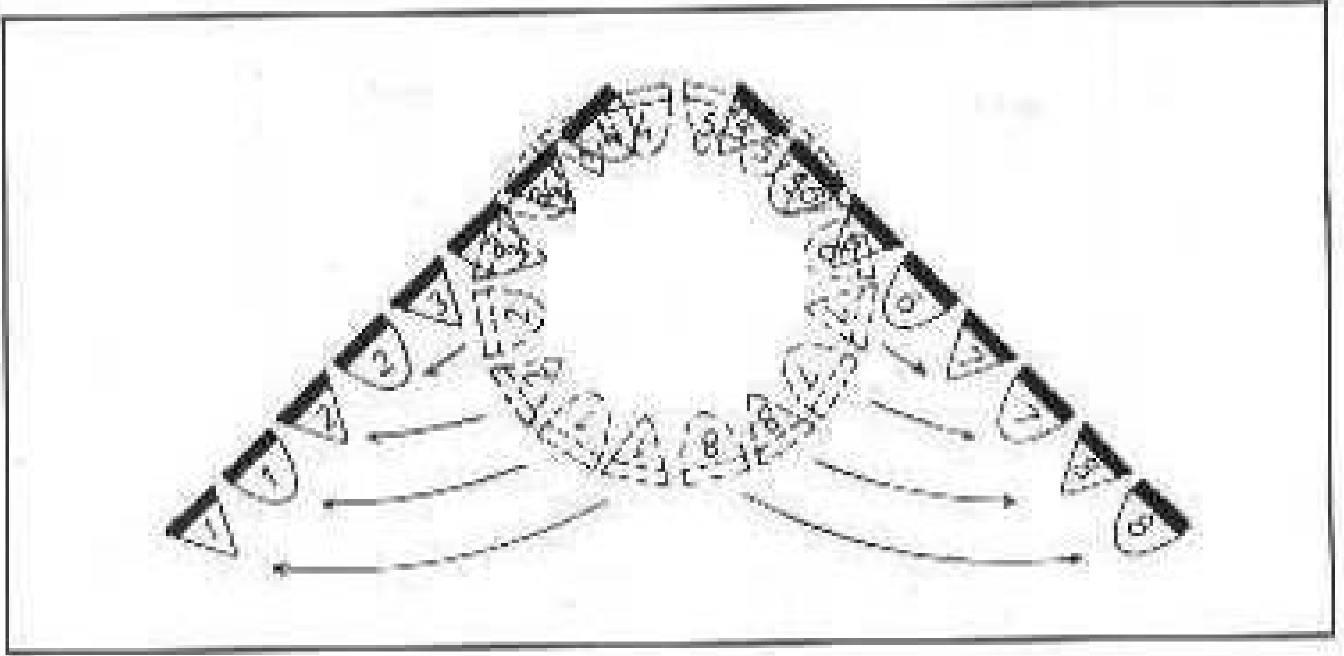
Daireden iç içe iki daireye geçiş:



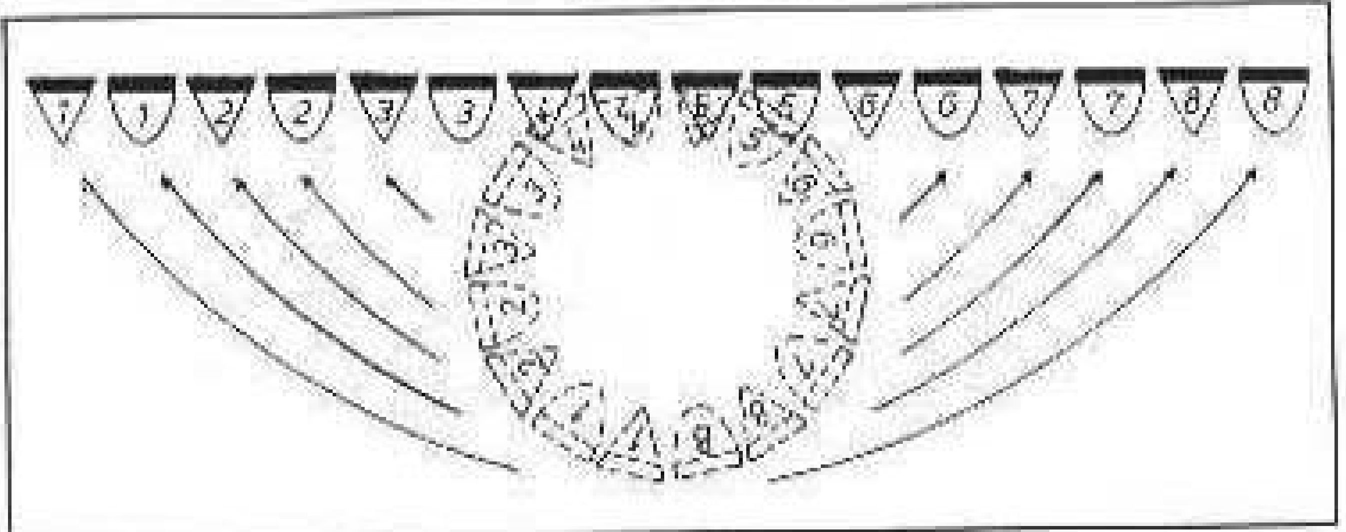
Daireden yarım daireye geçiş:



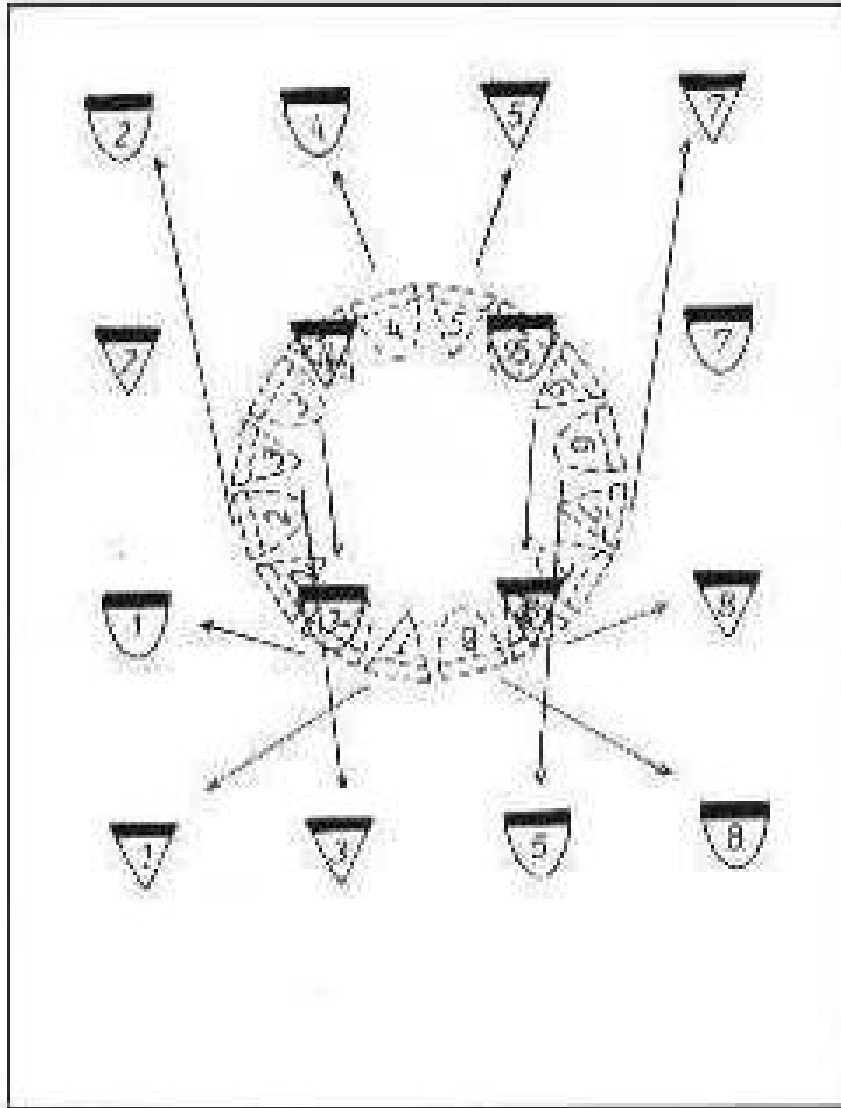
Daireden iki kısa diyagonale geçiş:



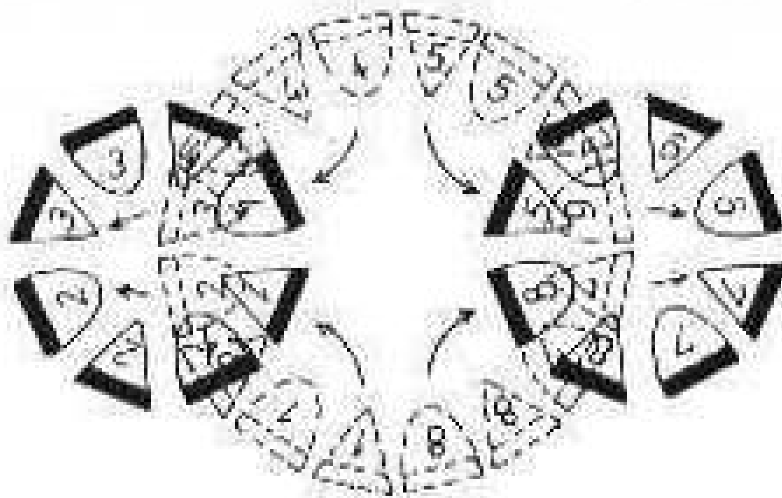
Daireden düz çizgiye geçiş:



Daireden dört düz çizgiye geçiş:

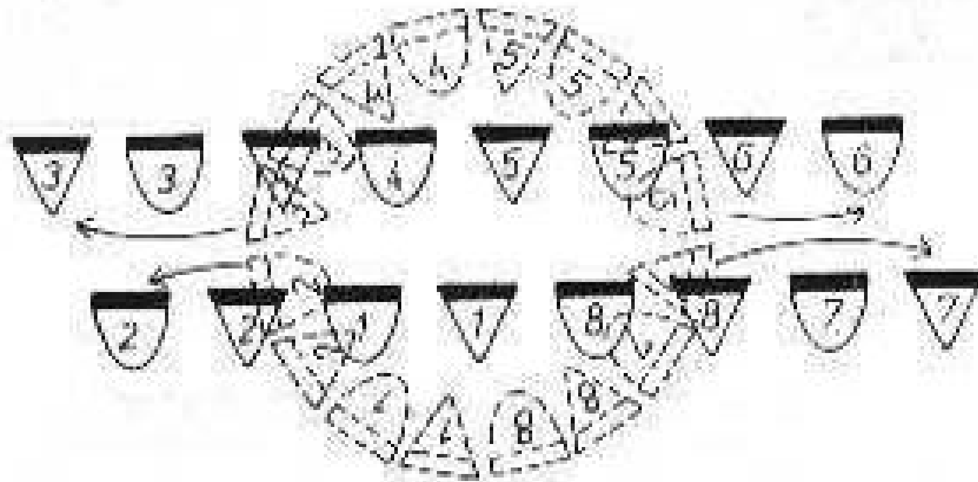


Daireden iki daireye geçiş:

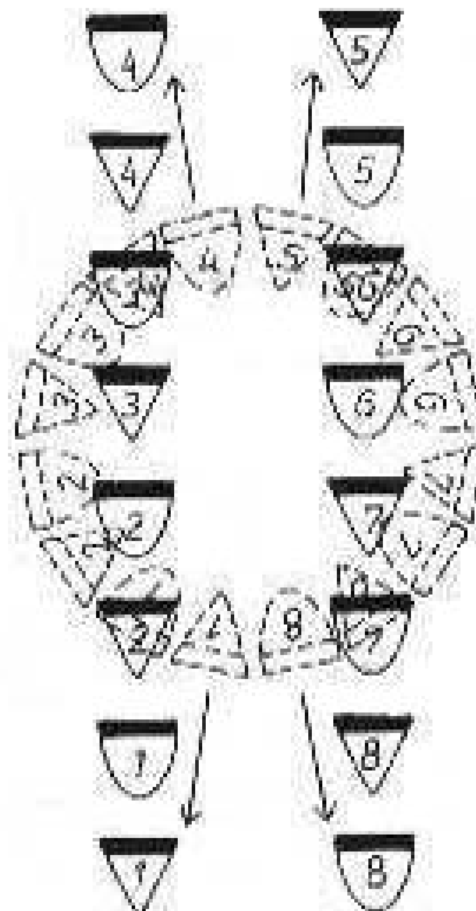


Daireden iki düz çizgiye geçiş:

a)

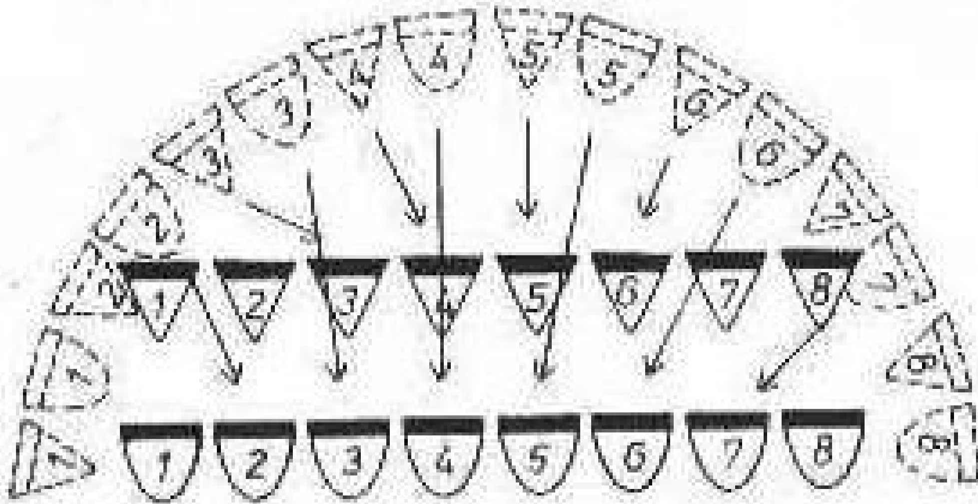


b)

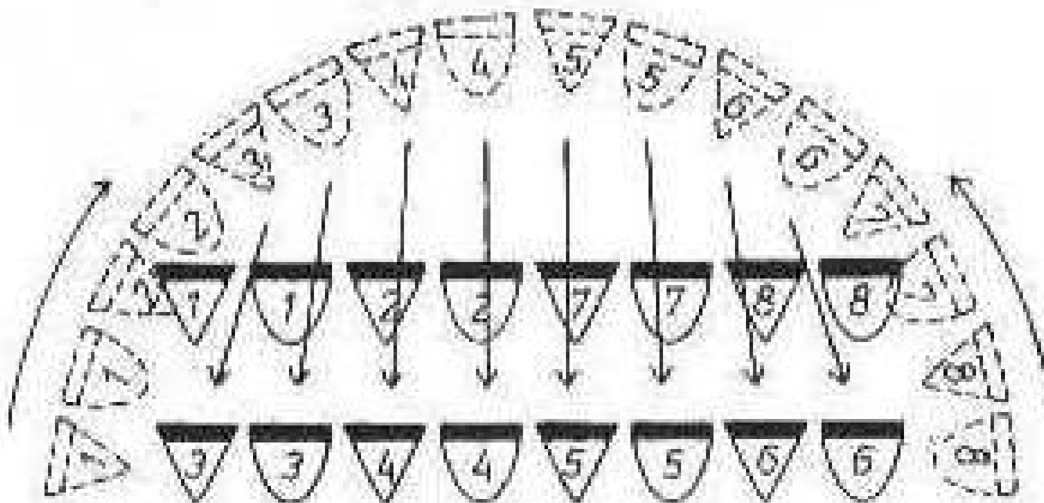


Yarım daireden iki düz çizgiye geçiş

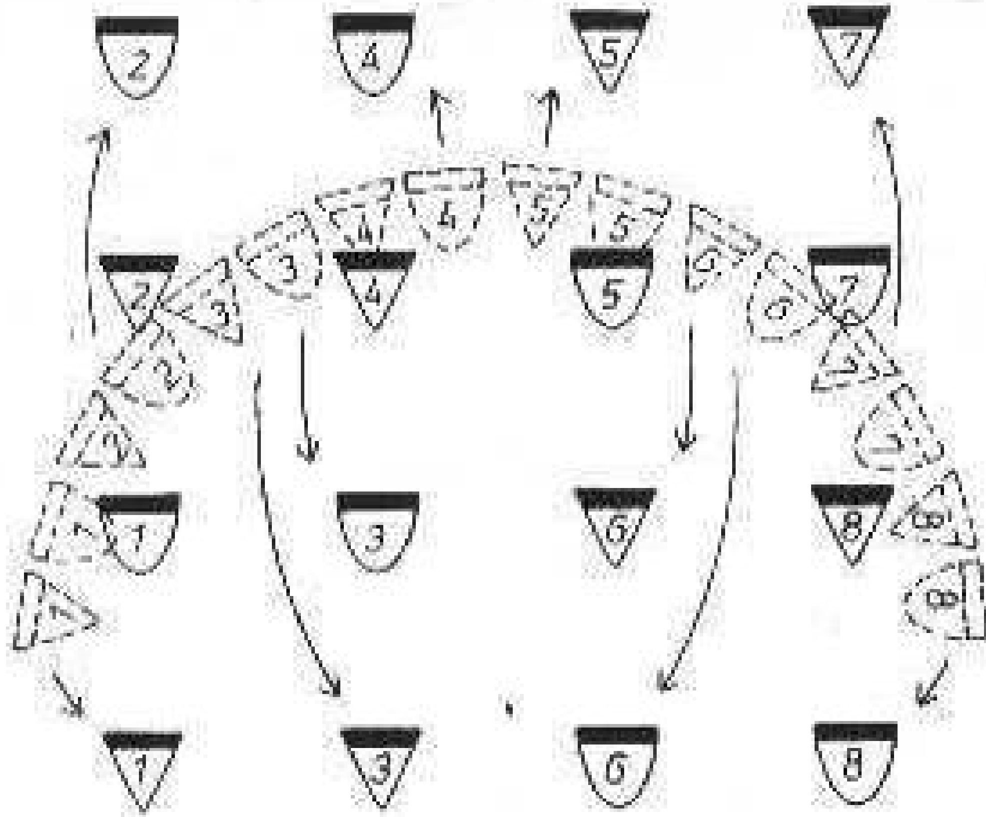
a)



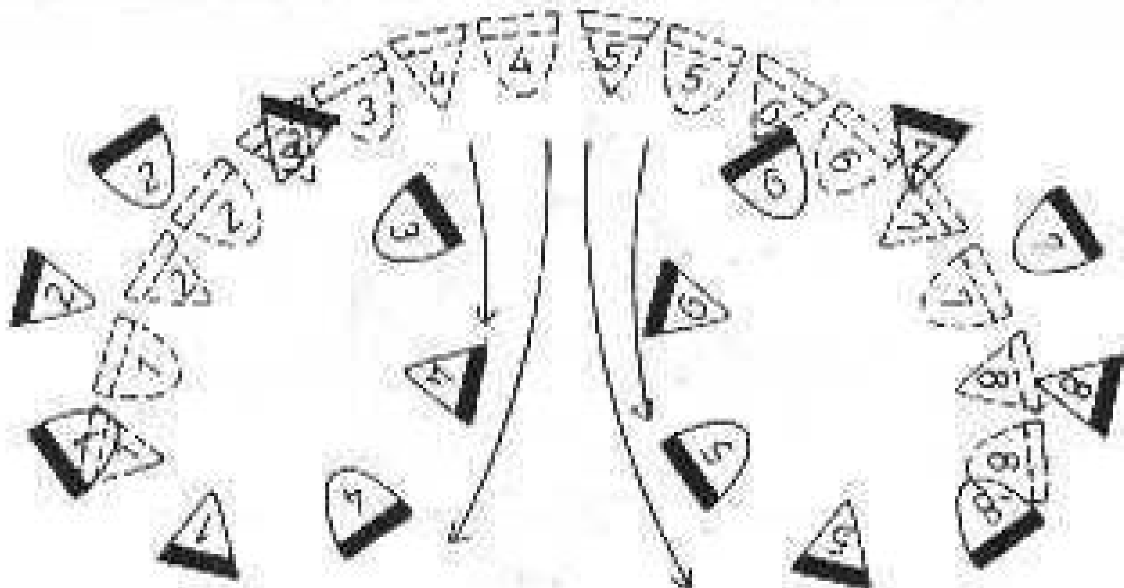
b)



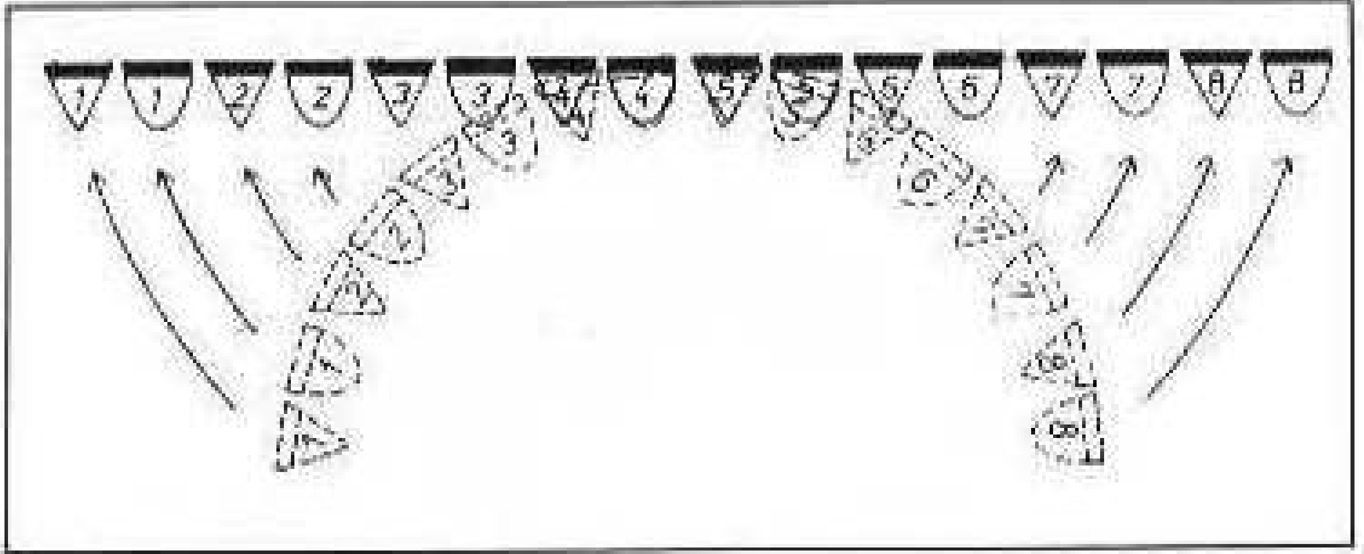
Yarım daireden dört düz çizgiye geçiş:



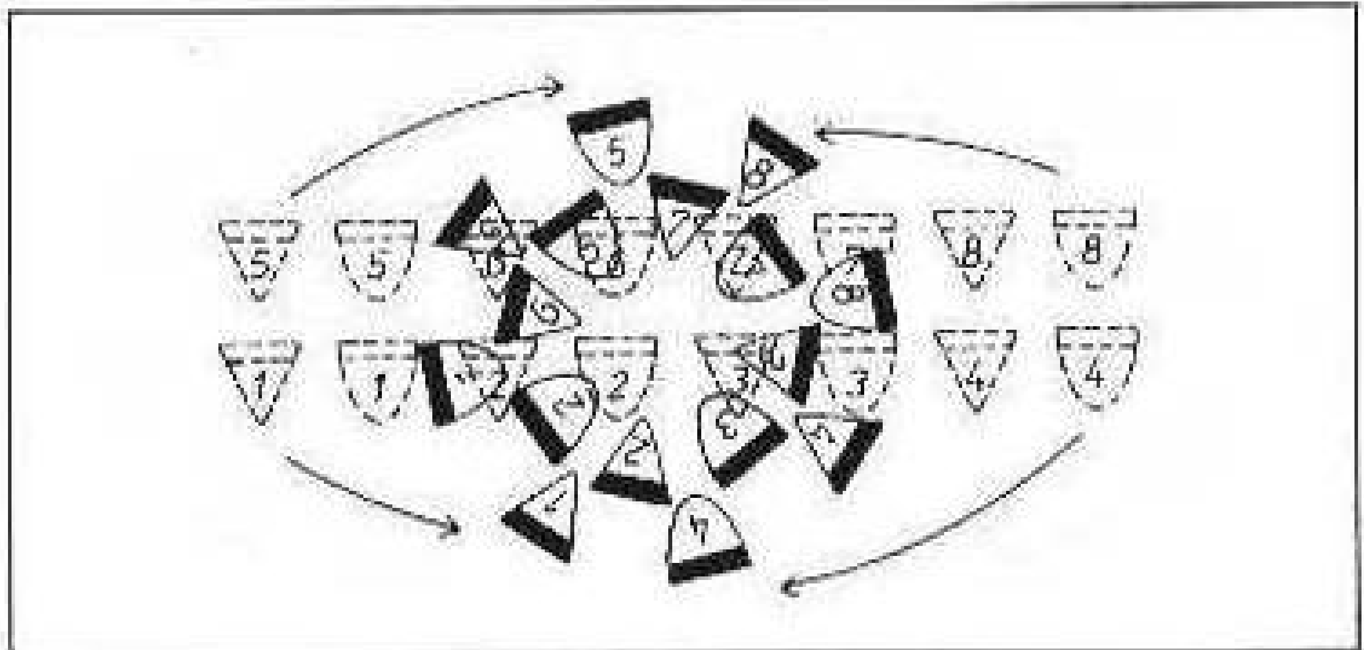
Yarım daireden iki daireye geçiş:



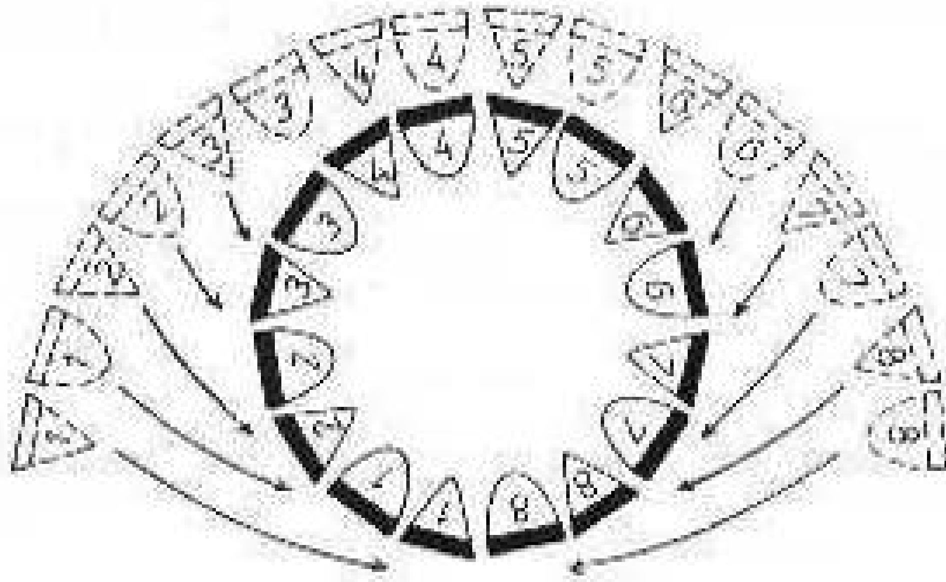
Yarım daireden düz çizgiye geçiş:



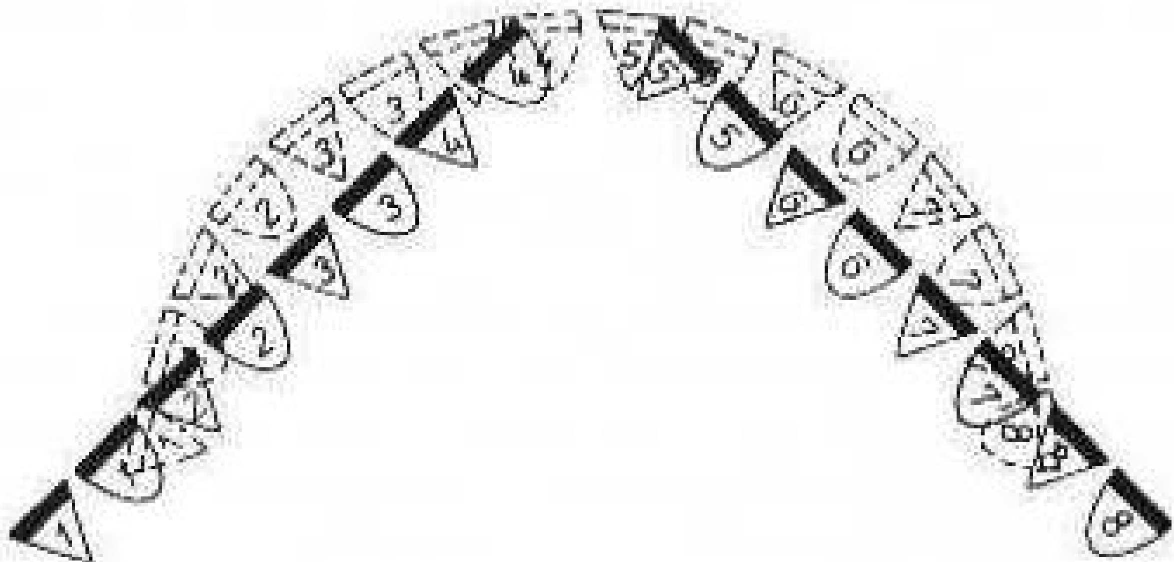
İki düz çizgiden iç içe iki daireye geçiş:



Yarım daireden daireye geçiş:



Yarım daireden iki kısa diyagonale geçiş:



c.Işık Düzenlemesi:

Seyirlik sahne sanatları arasında artık önemli bir yeri olan *Halkdansları Gösterileri*'nde, sahne ışıklandırılmasının birinci işlevi sahnenin görülebilir hale getirilmesidir. İkinci olarak dramatik ışıklandırma önem kazanır.

İlk insanlar da danslarını sabahleyin güneşin doğuşunda, öğle üzeri ya da akşam güneşin batışında başka başka biçimlendirirdi.

Gece ise yaktığı ateşin etrafında dansederken, alevlerin ışığının çevrede yarattığı büyük gölgelerle insan, yüceleştiğini belki de tanrısıyla bütünleştiğini düşünürdü.

İlk dramalarda da oyunlar açık havada gerçekleştirildiğinden temel ışık kaynağı güneşti. EURIPIDES gibi bazı dramaturglar "IPHIGENIA" benzeri oyunlarda sahneleme zamanlarını gün içinde güneş ışığının aldığı durumlara göre düzenlemişlerdi.(HAM, 1987, s.90)

Ancak üstü kapalı ortamlarda oyun sahneleme düşüncesi ortaya çıktıktan sonra yapay aydınlatma özel bir önem kazanmıştır.

Önceleri gaz lambaları veya mum ışığı ile yapılan aydınlatma 19.yüzyıla kadar sürmüş, ancak bu yüzyılda elektriğin bulunmasıyla bu alandaki uygulamalarda köklü değişiklikler meydana gelmiştir.

Elektriğin kullanımı konusundaki her yenilik, var olan uygulama anlayışlarının yeniden gözden geçirilmesine ve özellikle sahne sanatları açısından birinci derecede önem kazanmasına yol açmıştır. Bu aşamada ışıklandırma, sahnedeki olayın görülebilir hale getirilmesinden çok sanatsal anlatımın, anlatım tekniklerindeki farklılığın ortaya konmasında kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle ışıklandırma sahne sanatlarının vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir.

20.yüzyılın başlarından itibaren sahne ışıklandırmasıyla, izleyici dikkatinin bir oyuncudan, sahnedeki bir diğer anlatım unsuruna kaydırılması amacıyla, ya da ışıklandırmadaki yönlendirme ve renklendirmeyle de bir anlatım ögesi niteliği kazanmıştır.

Renk ve yönlendirme yanında, ışık şiddetinin de denetlenebilir hale gelmesi, sanatsal anlatım biçimi açısından ışıklandırmanın önemini arttırmıştır. Çünkü bu destekleyici anlatım unsuruyla, sahnedeki olayın içinde bulunduğu atmosfer tümüyle yönlendirilebilme olanağına kavuşmuştur.

Sahne sanatlarında ışıklandırma, önceden planlanan, yön, şiddet, renk ve konum açısından değişmeyen bir "**Işık senaryosu**" ile yorumlanır.

Bir sahneleme çalışmasında ışık sorumlusu ve koreograf, dansçıların sahneye çıkarılmasından önce ışıklandırma odasında birlikte çalışıp dansın görsel sınırlarını belirlerler. Bundan sonra yapılacak olan, dansçının sanatını sahnede göstermesinden ibarettir.

Işıklandırma çalışması sırasında koreograf, koreografi, müzik, giysi ve makyaj düzenlemeleri ile birlikte ışıklandırmanın şu unsurlarını göz önünde bulundurmak zorundadır:

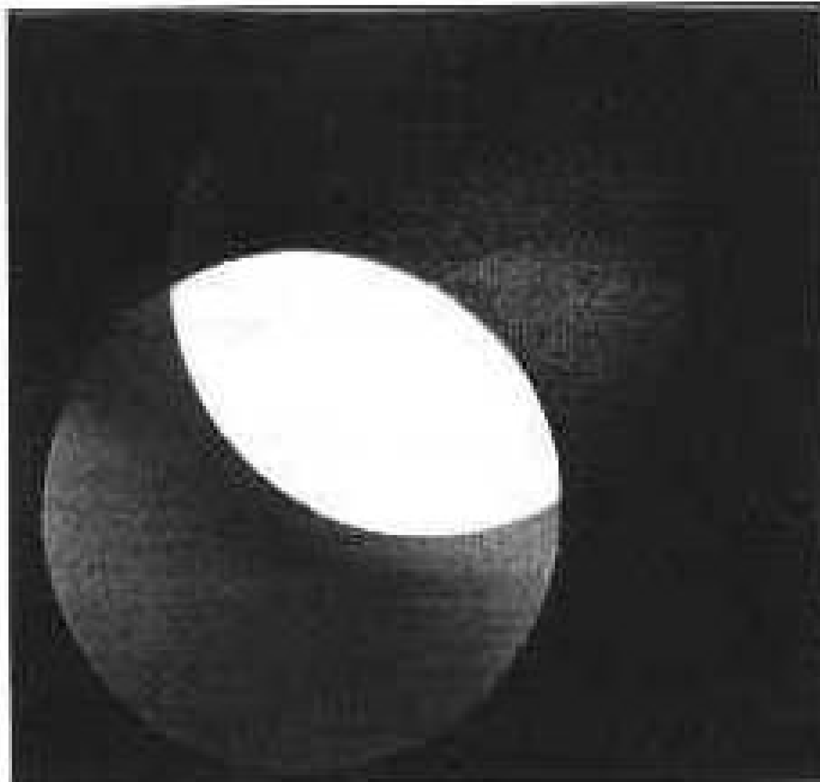
Renk:

Sahnede renkler, ışık kaynaklarının önüne konan renkli "**Folie** (*Selüloid ışık filtreleri*)" ile elde edilirler.

Renklerde son derece çarpıcı bir anlatım ve etkileme gücü bulunmaktadır. Bu nedenle başka sanat alanlarında da çokça kullanılan bir iletişim aracıdır.

Renklerin insanların görsel duygularına seslenerek hareket, ritim ve müzikle birleştiğinde oldukça etkili olduğu bir gerçektir. Böylelikle rengin "*görsel bir uyarıcı*" olarak insanların duygularını harekete geçirdiği anlaşılmaktadır.

Renkler, değişik kültürel çevrelerde değişik anlamlar kazanabilir. Kültürel ayrımları koşullayan çevre, dil, din, ırk... gibi unsurlar, renklerin an-



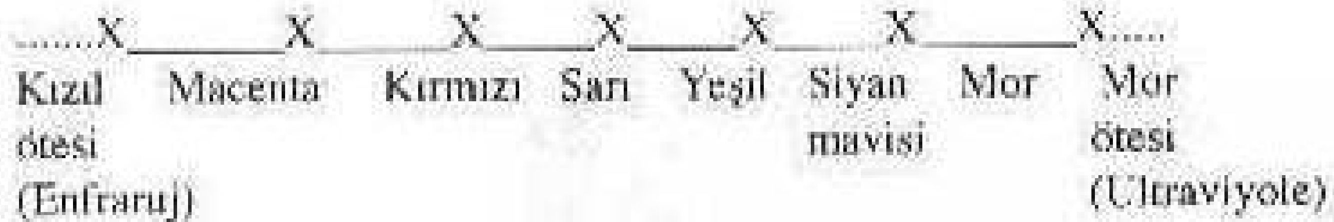
Üç ana ışık rengi, ikişer ikişer birleştiğinde daha açık, daha ışıklı diğer üç renk ortaya çıkar ve üçünün birbirleriyle kaynaşmasından beyaz renk, yani ışığın kendisi yeniden oluşur.

lamlarını da koşullandırmıştır. Böylelikle değişik kültürlerde renkler bazen birbirlerine zıt anlamlar da oluştururlar. Örneğin batıda "*siyah*" bir matem rengiyken, Japon'lar için matem rengi "*beyaz*"dır. Yeşil'in kuzeydeki soğuk ülkelerdeki tonuyla, Afrika'daki tonu ve anlamı birbirlerinden çok farklıdır.

Sözü edilen bu kültürel ayırımlara rağmen iletişim olanaklarının hızla artmasıyla, kültürlerin birbirlerine yaklaşması ve insanın doğal yapısı gereği birtakım renk uyarılarına karşı evrensel tepkilerde bulunması da göz ardı edilemez.

İnsanların, renklerden bazı uyarımlar almaları, etkilenmeleri, öğrenilmiş ve bilince yer etmiş olan renk anlamlarını bilmelerinden kaynaklanmaktadır. İnsanlar herhangi bir renk tarafından uyarıldıkları anda bilinçli ya da bilinçsiz olarak etkilenmeleri söz konusudur. Bu etkilenme bir bakıma renklerin fiziksel özelliklerinden kaynaklanır. Renk de ses gibi titreşen bir olgudur, bir dalga uzunluğudur. Işık dalgalarından oluşur. Spektrum'un bir ucundaki kırmızı endüşük frekansa ve uzun dalga boyuna sahiptir. Spektrum'un diğer ucuna gidildikçe frekans artar, dalga boyu küçülür. Spektrum'un bu dalgalanmalarının dışında kalan renkler, insanın duyarlı olmadığı renklerdir.

Rengin dalga uzunluklarını bir çizimle anlatmak gerekirse :



Macenta[5] *ve Kırmızı* : En düşük frekans ve en uzun dalga boyuna sahiptirler. **"Sıcak renkler"** olarak nitelenirler.

Sarı ve Yeşil : Dalga boyları ve frekansları dengelidir. **"Nötr renkler"** olarak nitelenirler.

Siyan Mavisi[6] *ve Mor* : En yüksek frekansa ve en kısa dalga boyuna sahiptirler. **"Soğuk renkler"** olarak nitelenirler.

Kızıl Ötesi ve Mor Ötesi : İnsanın bilinçli algılama alanının dışında ka-

(5) Macenta Kırmızısı: Grafik sanatlarda ve matbaacılıkta kullanılan, orta tonda mavimsi-kırmızı bir renktir.
(6) Siyah Mavisi: Orta yoğunlukta, doğal maviye verilen teknik bir addır.

lan renklerdir.

Renklerin psikolojik etki yapan üç değişik görünümsel özelliği bulunmaktadır. Bunlar:

Rengin Niteliği (Havası): Renklerin farklı dalga uzunluklarına sahip oluşudur. (Kırmızının Yeşilden, Sarının Maviden farklı oluşu gibi..)

Rengin Doygunluğu (Croması): Her rengin kendi içinde bulunan beyazın az ya da çok oluşu, rengin doygunluğunu belirler. (Kırmızı Pembeden, Mor, Maviden daha doygundur.)

Rengin Parlaklığı (Tonu): Rengin içindeki ışığın azlığı - çokluğu ya da rengin açıklığı koyuluğudur.

Renklerin bu özelliklerine bağlı olarak insanın biyolojik yapısı gereği ve çevre koşullamalarına bağlı olarak *"Soğuk Renkler"*in üşüme, soğukluk; *"Sıcak Renkler"*in sıcaklık hissi uyandırdığını söylemek mümkündür.

Müzik-Renk İlişkisi:

Halkdanslarının sahnelenmesi sırasında önemli bir yer tutan diğer bir unsur da müzik ve renkler arasındaki sıkı ilişkidir.

Öncelikle belirtmek gerekir ki müzik de renk gibi bir dalga uzunluğudur. Müziği oluşturan ses dalgaları da, oluşan titreşimlerin yükseklikleriyle farklılık gösterirler.

Piyano'nun ortasındaki *"Do(C)"* sesi 4 feet'lik bir dalga boyuna sahipken ince *"Do(C)"*, 2 feet'lik bir dalga boyundadır. Bu, sesin bir **"oktav"** yüksekliği olarak adlandırılır.

Buna göre renk spektrumunun bir ucundan diğer ucuna kadar olan renklere ilişkin notaların (seslerin) varlığından söz etmek mümkündür: Macenta = *"Do(C)"*, Kırmızı = *"Re(D)"*, Sarı = *"Mi(E)"*, Yeşil = *"Fa(F)"*, Siyan Mavisi = *"Sol(G)"*... gibi. Böylelikle spektrum içinde yer alan tüm renklerin, bir oktav içerisinde yer aldığı söylenebilir.

Müzik ve renkler arasındaki bir ilişki de, müzikte olduğu gibi renklerde de bir **"armoni"**nin bulunmasıdır. Bir başka deyişle bütün ışık renklerinde, içlerinde taşıdıkları renklerin birlikteliğinden oluşan renk armonileri bulunmaktadır. Bunlar:

Yeşil ışık + Kırmızı ışık =**SARI**

Koyu Mavi ışık + Yeşil ışık = **SİYAN MAVİSİ**

Kırmızı ışık + Koyu Mavi ışık = **MACENTA KIRMIZISI**
Kırmızı ışık + Koyu Mavi ışık + Yeşil ışık = **BEYAZ**
Görüldüğü gibi beyaz ışıkda bütün renkler bulunmaktadır.

Renk ve müziğin bir diğer ilişkisi , her ikisinin de birer psikolojik, duygulara seslenebilir, oldukça etkin birer uyarım kaynağı oluşudur. (BARKAN, 1981, ss.26 - 35)

Müzik ve renklerin bu fiziksel ve duygusal benzeşimi ikisinin de birer anlatım aracı olma özellikleri nedeniyle dans uygulamalarında birlikte kullanımına özen gösterilmesi gerekmektedir.

Işıklandırma Derecesi:

Renklerin parlaklığının az ya da çok oluşu ışıklandırma derecesini belirler. Müziğin renkle olan ilişkisi -yukarıda sözü edilen armonik yapısına uygun olarak- ezginin, paten geçişleri ile ışıklandırmanın uyumlu bir biçimde kullanılması gereğini ortaya koymaktadır. Sert, hızlı ritmle hızlı bir paten geçişi sırasında sıcak ve parlak; yumuşak, melodik bir ezgiyle yavaş paten geçişi sırasında sıcak-loş; hüzünlü duyguları yansıtmak için soğuk renklerin kullanılması ...gibi.

Işık Kaynaklarının Yerleştirilmesi:

Sahnede dansın ve ezgisinin yapısına uygun ışık düzenlemesi yapabilmek için değişik renk ve parlaklıkta, değişik ışık kaynaklarının açıları ve yönlerinin saptanması çok önemlidir.

Işık kaynaklarının kendilerinde var olan özelliklerinin yanı sıra, yerleştirme, yönlendirme ve şiddetlerinin denetimi, renk ayarlarının yapılabilmesi anlatıma biçim veren unsurlardır. Böylelikle kapalı sahne ortamında bile güneş ışığı ya da ay ışığı etkisinin bir aydınlatma unsuru olarak yaratılması mümkün olabilir.

Ev aydınlatması, vitrin aydınlatması ya da sanayi aydınlatması gibi farklı kullanımlar nedeniyle de aydınlatma ve ışıklandırmanın farklılığı ortaya konmuş olur.

Işık kaynaklarının işlevlerine uygun olarak, yerleştirilme noktaları farklı olmasına rağmen güvenlik, amaca uygunluk ve kullanım esnekliği (çok seçeneklilik) gibi özellikler, bütün ışık yerleştirme biçimlerinde aranması gereken ortak özellikler olduğu bilinmelidir. Bunun yanısıra

sahne konstrüksiyonunun taşıyabileceği ağırlık, kontrol masasının bütün sahneyi görebilecek biçimde yerleştirilmesi, ara devre bağlantıları ve kullanılan malzeme (Spot, priz, fiş, kablo...v.b.) standartları da, üzerinde dikkatle durulması gereken konulardır.

Dikkat edilmesi gerekli bir diğer konu da zaman zaman oldukça karmaşık kullanım özelliklerine sahip kontrol masalarına uzman kişilerin seçilmesidir.

Daha önce de belirtildiği gibi sahne ışıklandırmasındaki birinci amaç sahnede oluşan olayların açık seçik görülmesini sağlamaktır.

Işıklandırma, sahnede değişik yön ve açılardan yapılmasına karşın genellikle ışık kaynaklarının yönü izleyicinin bakış açısından olur. Dansçı sahne önünde de, sahne arkasında da olsa, temel ışık kaynaklarının yönü dansçının yüzünü karşıdan 45^{0} lik açıyla görmelidir. Böylelikle diğer dansçılarda ya da sahne arkasında istenmeyen gölgeler oluşması tehlikesi ortadan kalkar. (ŞEKİL 28)

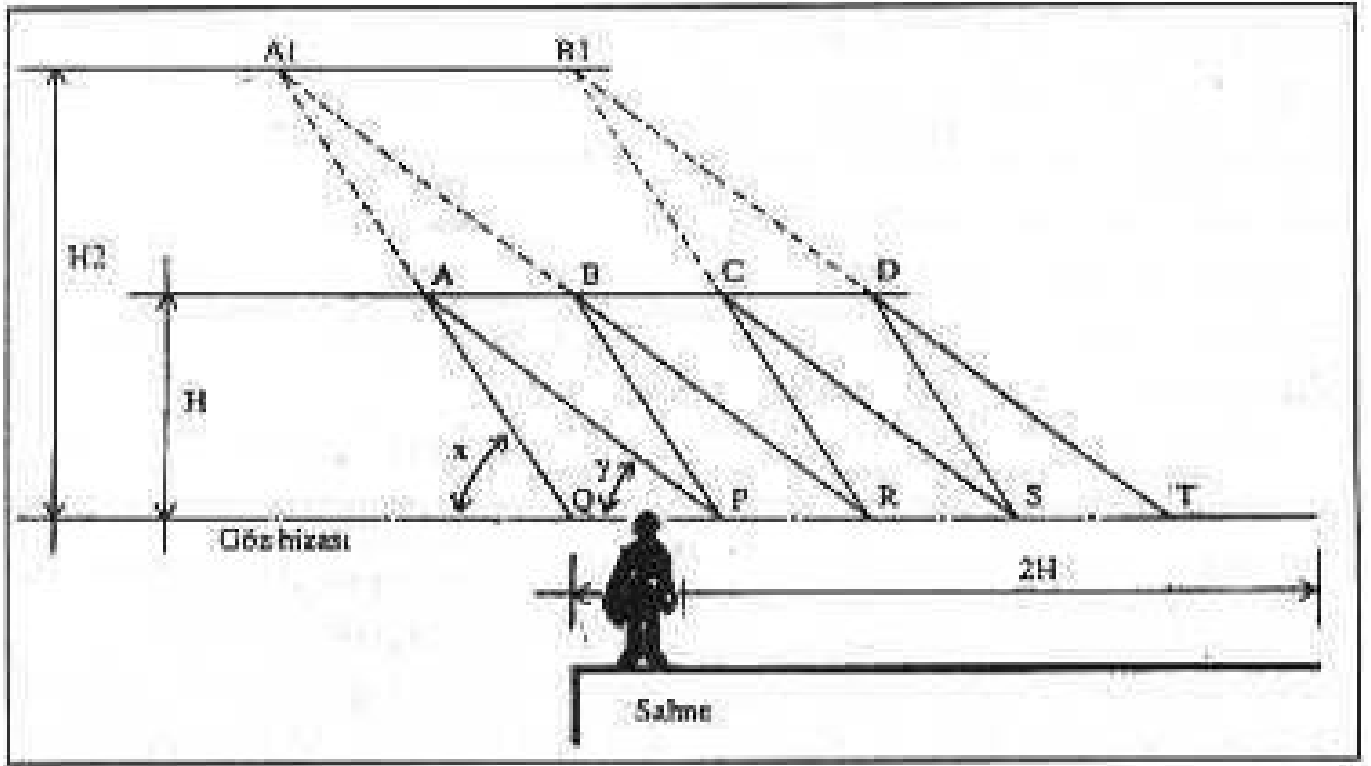
Renkli ışıkları doğrudan dansçılar üzerine vermektense etkiyi arttırabilmek için, tepeden ve yandan 45^{0} lik açıyla, sahnenin merkez hattına (1 - 5 çizgisine) 55^{0} lik açı yapacak biçimde verilmesi daha doğru olacaktır. (ŞEKİL 29)

Sahnede özel ışık efektleri gerektiren danslar dışındaki grup danslarında ışıklandırma düzeyi sahnenin belirlenmiş her alanında eşit biçimde olmalıdır.(ŞEKİL 30)

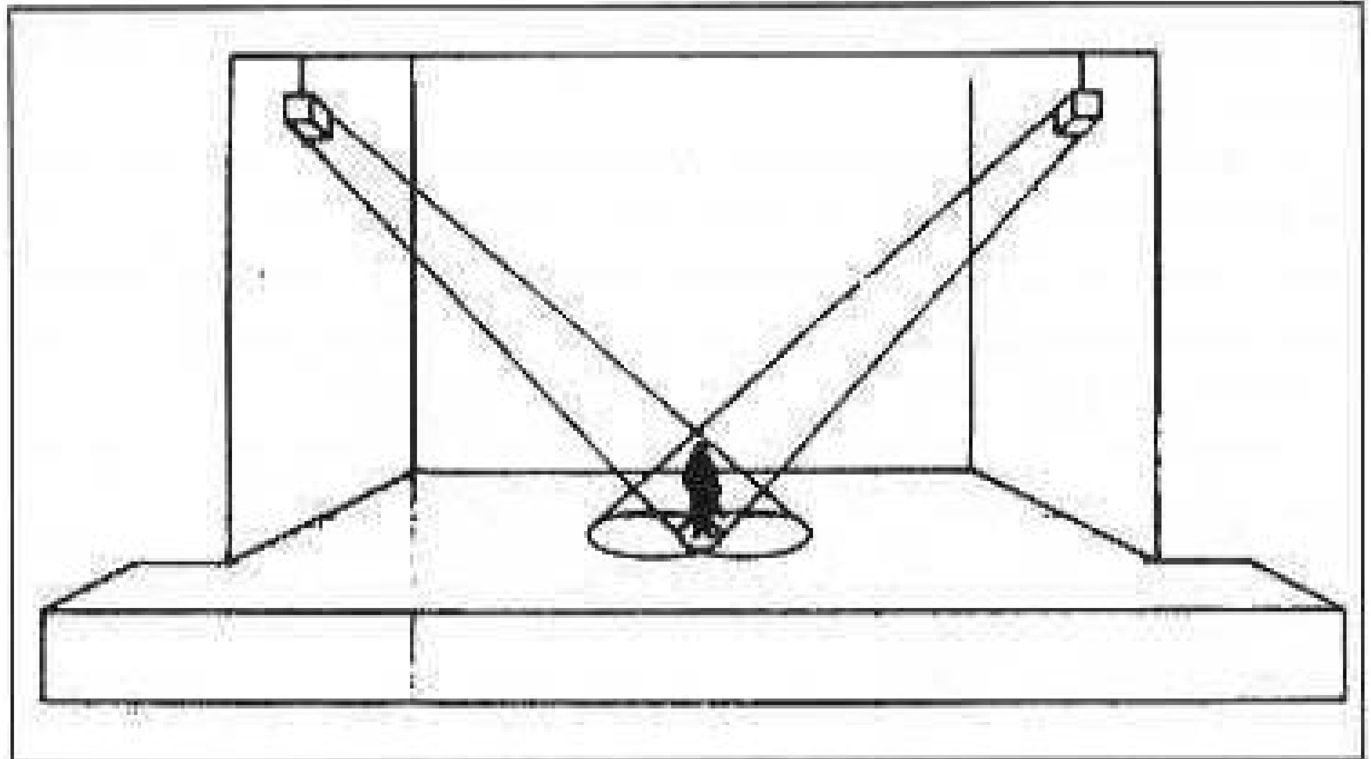
Şekil 28 de görüldüğü gibi A, B, C, D ışık köprülerinden 45^{0} açıyla verilen ışıklar dansçının yüz hattındaki Q noktasında 55^{0}, P noktasında ise en az 35^{0} lik bir açı yapar. A noktasından verilen ışık Q - P alanını, B noktasından verilen ışık P - R alanını, C noktasından verilen ışık R - S alanını, D noktasından verilen ışık da S - T alanını aydınlatır.

Şekilde ayrıca ışık köprülerinin sahneden yükseklikleri (H2 ve H) ile aydınlattıkları alan arasındaki bağıntıyı da göstermektedir. A1 ve B1 ışık kaynakları ile AB ve CD aydınlatma alanlarının tümü daha az ışık kaynağı ile aydınlatılabilmektedir.

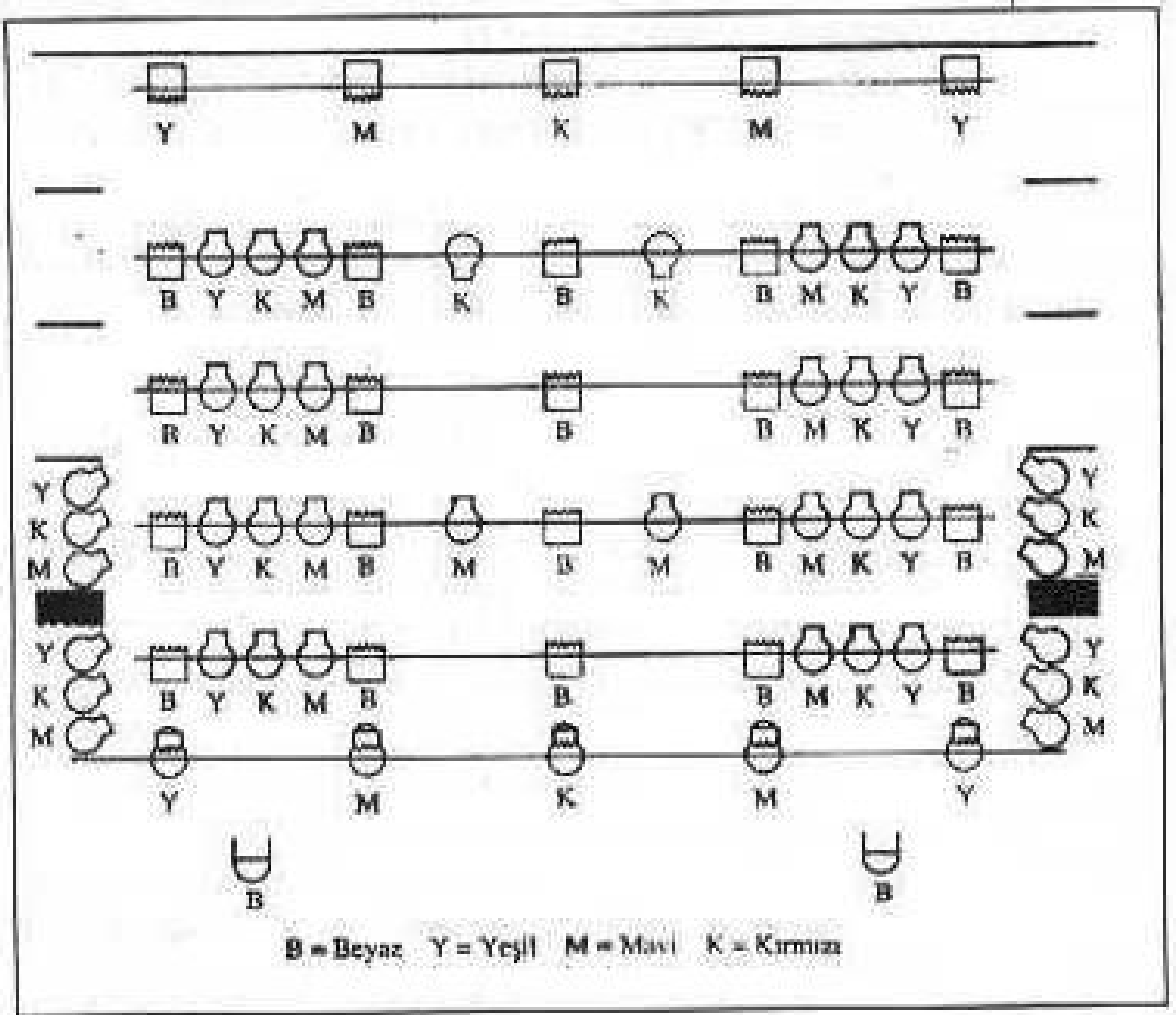
Beyaz ve renkli ışık kaynaklarının ışık köprüleri üzerinde yerleştirilme biçimi önceden bir şemada planlanmalıdır. Şekil 30 da bir Halkdansları Gösterisi için düzenlenen örnek bir şema görülmektedir.



Şekil: 28



Şekil: 29



Şekil: 30

Işık Kaynaklarının Çeşitleri:

Işık köprülerine ya da özel ışık efekti elde edilmesi gereken mekanlara yerleştirilen ışık kaynakları, kullanım amacına hizmet eder nitelikte olmalıdır. Bu nedenle ışık kaynaklarını tanımak ve hangi amaca hizmet eder nitelikte olduklarını bilmek gereklidir. (ŞEKİL 31)

a. *Lens Spotlight* (Mercekli Spot): Aynalı ya da aynasız olmak üzere iki çeşittir. Aydınlatma alanı lambayı ya da merceği hareket ettirerek değiştirilebilir.

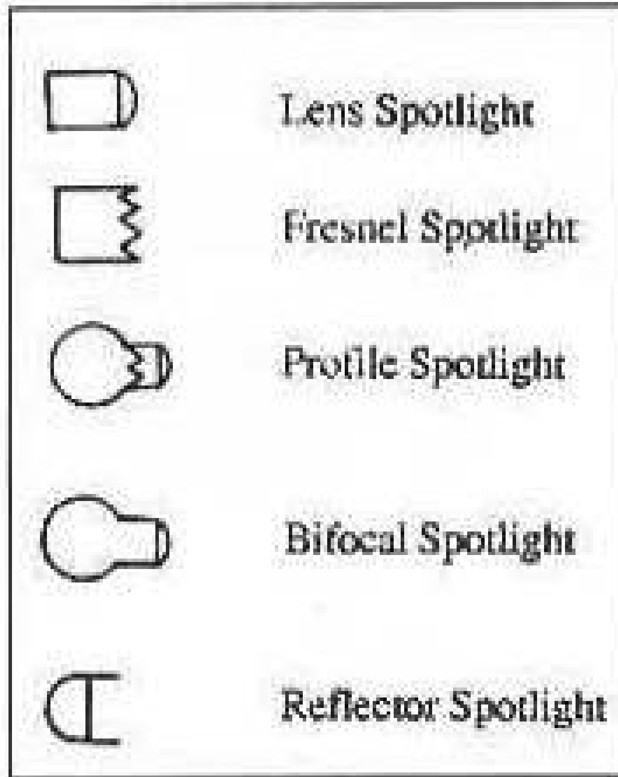
b. *Fresnel Spotlight*: Mercekli spot gibidir. Ancak aydınlatma alanının hatları yumuşaktır.

c. *Profile Spotlight*: Keskin hatlı, ancak maske örtücü ve diyaframlarla

aydınlatma alanı değiştirilebilen ışık kaynağı.

d. *Bifocal Spotlight* (Değişik odak uzaklıklı mercekli spot): Keskin hatlı ancak iki çift örtücü aracılığıyla gölgelerin sertleştirilip yumuşatılabildiği ışık kaynağı.

e. *Reflektör Spotlight* (Aynalı spot): Aydınlatma alanı, ışık kaynağı içerisindeki özel yansıtıcı aynalar ya da lambalar hareket ettirilerek değiştirilebilen ışık kaynağı. İzleme spotları bu tür spotlardandır.



Şekil: 31

d. Giyinme ve Halkdansları Giysileri:

İlk çağlardan bu yana giyinmenin asıl amacı vücudu korumak ve örtünmektir. İnsanlar doğa koşullarına uygun olarak soğuğa karşı kalın, sağlam ve koyu renkli malzeme kullanırken, sıcağa karşı ince ve açık renkleri yeğlemiştir.

İnsanların kullandıkları ilk malzemeler öldürdükleri hayvanların derileriydi. İnsan bunların üzerine diktiği muska, tılsım gibi kendisini kötü ruhlardan koruyacağına, ona güç vereceğine inandığı şeyler, benzeri amaçlarla derisine işlediği dövmeler, kulak ve burnuna taktığı taş, kemik ve metal parçalarıyla da takılar ve süslenmeler ortaya çıktı.

İlk çağlarda giysilerin birbirlerinden pek farkı yoktu. İnsanlar bulabildikleri ilk malzemeleri kullanıyorlardı. Zamanla giysilerdeki biçim, üretim gücünün seviyesine ve toplumun sosyal yapısına bağlı biçimde gelişme göstererek giyenin sosyal durumunu, yaşını, kişiliğini, ekonomik durumunu ve toplumdaki yerini (statü), kısacası "*yaşam biçimi*"ni belirleyen toplumsal bir "*olgu*" olmuştur.

Özellikle Orta Çağ'da efendilerine giysi dikmekle görevli kişiler, ortak ve tek tip malzeme kullandıklarından, günümüze de yansıyan ulusal giysilerin belirlenmesinde büyük rol oynamışlardır.

Giysi, bir dansçının dansını ve hareketlerini anlamlandıran en önemli

unsurdur. Dansçı dansının karakterini, hareketlerini, jest ve mimiklerini üzerindeki giysiyle bir bütün olarak, uyumlu bir biçimde yorumlar.

Giysi, dansı yorumlanan yörenin, halkın gerçek geleneklerini de simgeler. Bu nedenle dansçının vücuduna, yörede kullanılan renklere, dansın anlamına uygun olmayan giysiler dansı olumsuz etkiler.

Halkdansları için hazırlanan giysiler stilize olarak, dansçının dansını etkilemeyecek, hareketlerini kısıtlamayacak, çabucak giyilebilecek biçimde olmalıdır. Giysilerde genellikle kolların yukarıya kaldırılması sırasında etekler de yukarıya kalkar. Bunu önlemek ve dansçıya rahat hareket olanağı sağlamak için koltuk altları açık olarak dikilmelidir. Dikişler, herhangi bir sökülme olasılığına karşı sağlam olmalıdır. Dansçıların fiziksel olarak eşit olmayan bacak, kol ve gövde uzunlukları giysilerde yapılacak uzatma ya da kısaltmalarla giderilebilir.

Giysi kumaşları seçilirken otantikliği korumak uğruna ağır, dansa ve tere dayanıksız, çok pahalı ya da çok ucuz kumaşlar kullanmak doğru değildir.

Sahne giysileri mümkün olduğu kadar düz renklerde olmalıdır. Karışık, küçük çizgili, alacalı renkler, sahnede ışık altında özelliklerini yitirirler. Önemli ve görülmesi gerekli giysi parçalarının ortaya çıkması için kontrast renkler seçilmelidir. Örneğin kırmızı yanına sarı, sarı yanına mavi, mavi yanına turuncu...gibi.

Giysi renkleri sahnede çeşitli renklerdeki ışıklar altında değişirler. Bunların değişme biçimleri şöyledir:

*Mavi ışıkta kırmızı, mora dönüşür. Sarı, kahverengiye; Mor, mavimsi olur; Mavi, daha da zenginleşir.

*Kırmızı ışıkta mavi ve yeşil biraz kararır. Sarı, turuncuya dönüşür; Mor, kırmızılaşır; Kırmızı daha da zenginleşir.

*Sarı ışıkta kırmızı turuncuya dönüşür. Mavi, hafif kahverengi bir renk alır; Mor, grimsi pembeye dönüşür.

*Yeşil ışıkta mavi hafifçe kararır. Kırmızı, kahverengiye dönüşür; Sarı, koyu yeşil bir ton alır; Mor, kahverengi olur; Yeşil daha da zenginleşir.

Dansta istenilen renk tonlamasını elde edebilmek amacıyla giysi rengi ve ışıklandırmanın birlikte düşünülmesi gerekir. Başarılı bir giysi ve ışıklandırma düzenlemesi dansa derinlik kazandırır, üç boyutluluk ve canlılık getirir.

Dans ayakkabıları günlük giyilenden daha farklıdır. Ayağı dans sırasında rahatsız etmeyecek, rahat ve yumuşak deriden yapılmalıdır.

Halkdanslarında en önemli giysi parçalarından biri de baş giysisidir. Baş giysisi tek ya da çok parçalı olabilir. Çok parçalı olduğunda giyilmeyi kolaylaştırmak amacıyla parçalar birbirlerinin üzerine monte edilmeli, tek parça haline getirilmelidir. Tek parça baş gisileri de eğer bağlanması gerekiyorsa yine giymeyi kolaylaştırmak amacıyla bağlanarak monte edilmelidir.

e. Halkdanslarında Sahne Makyajı:

Sahne gösterilerinde dansçının görünüm gücünü arttıran, en az ışıklandırma ve giysi kadar önemli bir diğer unsur da "*Makyaj*"dır. Bir başka deyişle makyaj, giysi ve ışıklandırma bir bütündür, birbirlerinden ayrılamazlar.

Yoğun ışık düzenlemesi altında en sağlıklı, belirgin yüzler bile görünümünü kaybeder, soluklaşır, hasta bir hal alır. Makyaj, dansçının anlatımına, hareketlerinin bütünlüğüne büyük ölçüde katkıda bulunur. Dansçının dansta kullandığı yüz mimiklerini ortaya çıkarır; izleyicinin dikkatini dansçıya yönlendirir. Kısaca dansçıya kişilik kazandırır.

Dansçılara uygulanacak standart makyaj, topluca yapılan hareketlerin de uyumlu olmasını ve birlikteliğini sağlar.

Solo yapan dansçılarda ise uygun bir biçimde yapılan makyajla dansın ve dansçının karakterinin daha iyi ortaya çıkarılması mümkün olacaktır.

Sahne makyajında dozun ayarlanması çok önemlidir. Yeterli sahne aydınlatması bulunan salonlarda, arka sıralardan görünmemesi kaygısıyla yapılan abartılı makyaj, ön sıralarda oturanlara son derece çirkin, tiksindirici gelecektir. ön sıralarda oturanlar için yeterli görünen makyajda da dansçıların yüzü arka sıralardan tanınmaz, solgun bir biçimde görünecektir.

Ancak yeterli sahne aydınlatması bulunmayan salonlarda dansçılara uygulanacak makyaj da aydınlatmanın azlığı oranında arttırılmalıdır.

Bir halkdansları topluluğunda her zaman profesyonel makyaj sanatçısı bulundurulması güçtür. Bu nedenle dansçıların kendi makyajlarını kendilerinin yapabilmeleri gerekir.

Dansçılara standard makyaj tekniği kazandırmak amacıyla makyajın nasıl uygulanacağı aşağıda adım adım açıklanmaya çalışılmıştır.

Sözü edilen bu tekniği uygulamaya geçmeden önce her dansçının kendi yüz fizyonomisini (elmacık kemikleri, şakak, burun, kaş, kirpik, gözler,

çene ve dudak yapılarını) çok iyi tanıması gerektiğini belirtmekte yarar bulunmaktadır.

Makyaja başlamadan önce makyaj odasının iyi düzenlenmesi gereklidir. Makyaj aynası iyi aydınlatılmalı ve makyaj yapanın vücudundan yaklaşık 150cm uzakta bulunmasına dikkat edilmelidir.

Makyaj sırasında kullanılan allık, rimel, ruj ve fondöten gibi malzemelerin renkleri dikkatle seçilmelidir. Çünkü bu malzemelerin renkleri de renkli sahne ışıkları altında renk değiştirirler.

*Saman sarısı, sarı veya kehribar rengi ışık altında, ruj ya da allık, tonuna bağlı olarak turuncuya dönüşür; Kahverengi daha koyu bir renge dönüşür; Mavi, yeşile dönüşür; Koyu yeşil, açık kahverengi olur; Mavı, koyu arduvaza dönüşür; doğal fondöten ise uçuk benizli gösterir.

*Kırmızı ışık altında allık ve ruj rengi solar. Mavi, mora dönüşür; Açık kahverengi, tamamiyle kaybolur; Koyu yeşil, sarımsı bir hal alır; Kahverengi, daha koyulaşır; doğal fondöten ise soluk turuncu renge dönüşür.

*Mavi ışık altında allık ve ruj mora dönüşür. Koyu allık siyahi mor bir hal alır ve hatta yanaklarda kirli benekler oluşabilir. Ruj, siyahlaşır; doğal fondötenler de mora dönüşür.

*Yeşil ışık altında allık ve ruj, kahverengine dönusür. Kahverengi, siyahlaşır; doğal fondöten ise yeşilimsi bir renk haline gelir.

Dansçı uygulayacağı makyaja çok özen göstermelidir. İyi sonuç alabilmek için malzemeler kaliteli seçilmeli ve yüze çok titizlikle uygulanmalıdır. Dansçı sahneye çıktığında onu izleyenler için ne kadar çok hazırlık yapıldığı, ne tür malzeme kullanıldığı, ne kadar zaman harcandığı çok önemli değildir. İzleyici için önemli olan sonuçtur. İyi malzemenin ve iyi bir uygulamanın iyi sonuç vereceği unutulmamalıdır.

Bayan dansçılar için makyaj uygulaması:

Kullanılacak malzemeler:

*Yüzü örtmek için kullanılacak astar fondöten,

*Makyaj süngeri,

*Highlight (Koyu bölgeleri açmak için),

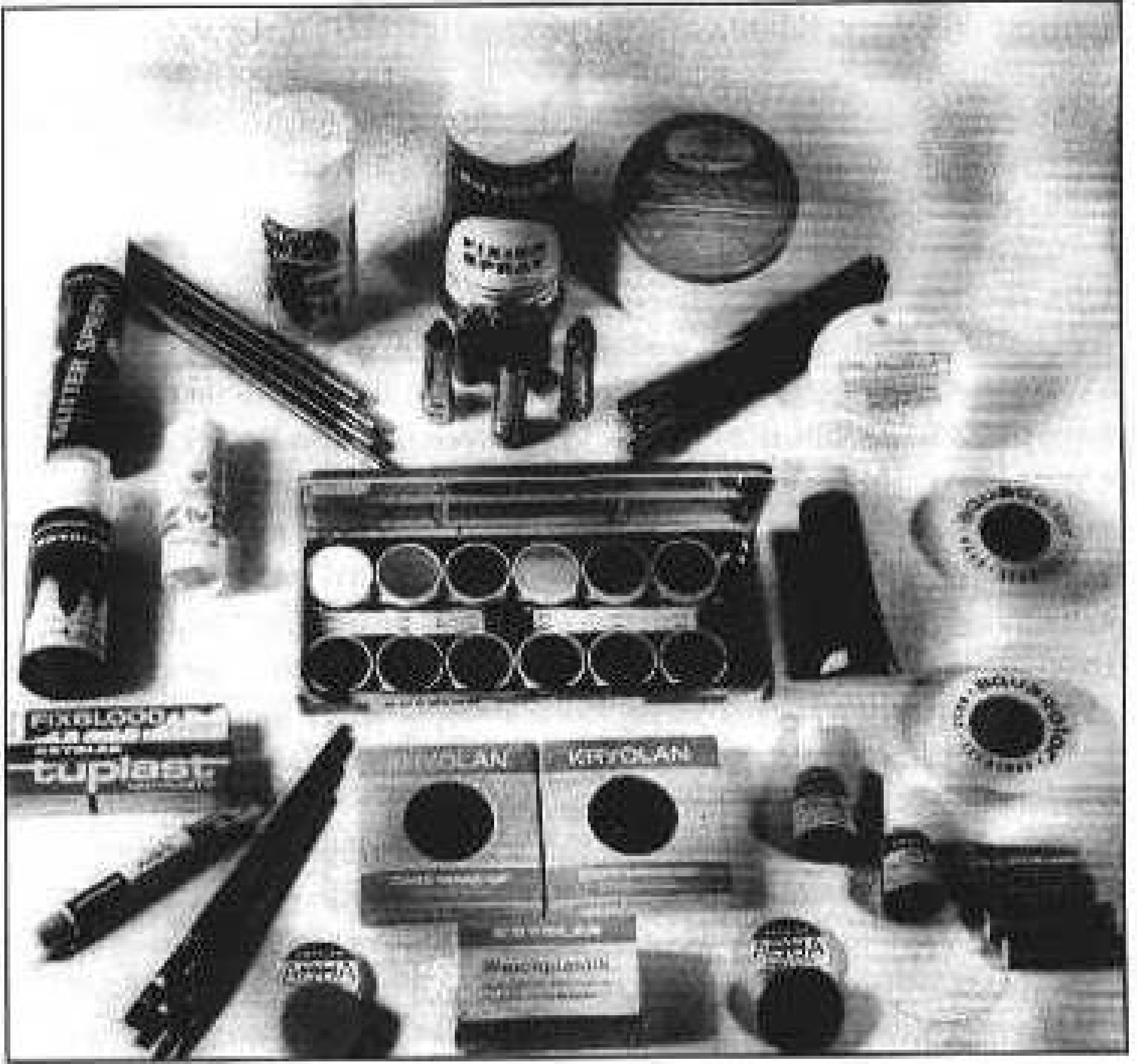
*Shading (Gölgelendirmeler için),

*Fondöten, Highlight ve Shading uygulamaları için fırçalar (3/8)

*Krem ve toz allık,

*Göz farı (Beyaz ve koyu mavi),

*Pudra ve pudra ponponu,



KRYOLAN firmasının, profesyonel sahne makyajı için hazırladığı makyaj malzemeleri

*Kaş kalemi (Siyah ve koyu kahverengi),
*Göz kalemi (Siyah ve koyu kahverengi),
*Rimel (Siyah ve kahverengi),
*Takma kirpikler,
*Makas,
*Kirpik yapışkanı,
*Kirpikleri yerleştirmek için kürdan,
*Cımbız,
*Ruj,
*Dudak parlatıcı krem.

Uygulama:

1. Uygulamaya başlamadan önce yüzünüzü sabunla güzelce yıkayıp kurulayın.

2. Fondöteni bütün yüzünüze, makyaj süngeri yardımıyla eşit bir biçimde yayın,

3. Göz altındaki kırışıklıkları ve morlukları, dudak, alın ve burundaki derin çizgi ve yarıkları kapatmak için fondöten rengine uygun Highlight uygulayın,

4. Eğer krem allık kullanacaksanız yüzünüzü pudralamadan önce, yine makyaj süngeri yardımıyla elmacık kemiklerinizin tam altından başlayarak, kemik yapısına göre hafifçe yukarıya doğru devam edin.(toz allık kullanacaksanız aynı işlemi yüzünüzü pudraladıktan sonra yapın) Yüzünüz çok yuvarlaksa bu uygulama tekniğinden kaçınarak allığınızı normal yanak renginin olduğu bölgeye sürün.

5. Beyaz farınızı göz kapağının alt bölümüne, kirpiklerin üstünden göz çukuruna kadar kalınca sürün.

6. Üç boyutlu bir göz elde edebilmek için koyu mavi renkli farı, beyaz farın bittiği yerden -kemik yapısını izleyerek- göz çukuruna, kaşların bittiği yere kadar uygulayın.

7. Bütün yüzünüzü pudra ponponu yardımıyla, sürtmeden, hafif vuruşlarla, saydam pudrayla pudralayın.

8. Pudranın fazlasını fırçalayın,

9. Sivri açılmış kaş kalemiyle kaşlarınızın ince bölgelerini doldurun. Yalnızca açık renk kılları koyulaştırın. Hafif dokunuş tekniği kullanarak düzgün bir hal alması için uygulama sonunda fırçalayın.

10. Yine sivri açılmış göz kalemi ile gözlerinizin hatlarını belirleyin.

11. Rimeli alt ve üst kirpiklerinize uygulayın

12. Göz ölçülerinize uygun kesilmiş takma kirpikleri dikkatlice düzelterek ameliyatlarda kullanılan yapışkanı sürün. Kirpik diplerini derinize değecek biçimde yapıştırın. Göz kapağınıza ya da kirpiklerin üstüne asla yapıştırmayın. Bir kürdan yardımıyla kirpik diplerine bastırın ve göze zarar vermemek için çok dikkatli olun.

13. Şimdi allık fırçasıyla daha önce krem allık sürdüğünüz yere toz allık sürün. Sonra canlı, doğal ve tatlı bir görünüm elde etmek için fırça yardımıyla hafifçe çenenize, alnınıza ve hatta göz kapaklarının en dış kısmına, kaşın altına allığınızı uygulayın.

14. Dansçılar için, yapılan bu makyaja uygun, önceden belirlenen ruj rengi uygulayın. Dudak parlatıcısını çok hafif olarak sürün ve dudak kenarlarını dudak kalemiyle yine hafifçe çizin.

15. Makyajınızı kontrol ettikten sonra malzemelerinizi toplayın, masanızı ve etrafını temizleyin.

16. Şimdi kostüm giymeye ve dansa hazırsınız.

Erkek dansçılar için makyaj uygulaması:

Kullanılacak malzemeler:

*Şampuan
*Fondöten.
*Makyaj süngeri.
*Highlight (Koyu bölgeleri açmak için).
*Shading (Gölgelendirmeler için).
*Birkaç adet fırça (3/8)
*Krem ve toz allık.
*Pudra.
*Pudra ponponu.
*Kaş kalemi (saç rengine uygun)
*Saç jölesi.
*Tarak ve fırça
*Saç kurutma makinası.

Uygulama:

1. Uygulamaya başlamadan önce saçlarınızı ve yüzünüzü şampuanla güzelce yıkayıp temizleyin.

2. Saçlarınızı bir parça jöleleyerek kurutun.

3. Temizlenip kurutulmuş yüzünüze makyaj süngeri ile fondöteni iyice yayarak uygulayın.

4. Göz altında koyu halkalar varsa Highlight kullanarak kapatın.

5. Krem allığı yüzünüze özenle yayın.

6. Shading'le burun kenarlarınıza yapacağınız gölgelendirme, burnun genişliği ve büyüklüğü ile orantılı olmalıdır.

7. Yüzünüzü pudra ponponu kullanarak hafif dokunuşlarla pudralayın.

8. Pudranın fazlasını fırçalayın.

9. Bütün yüzünüze toz allığı uygulayın. Güneş ışınlarının en çok vurduğu çene, şakak kemikleri, yanak ve alın koyulaştırılmalıdır.

10. Saçlarınızı tarayıp fırçalayın.

11. Makyajınızı kontrol ettikten sonra malzemelerinizi toplayın, masanızı ve etrafını temizleyin.

12. Şimdi kostüm giymeye ve dansa hazırsınız.

KAYNAKLAR:

AND, Metin. **Oyun ve Bügü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, [illegible]

AND, Metin. **Türk Köylü Dansları**, İzlem Yayınları:26, İstanbul, 1964

AND, Metin. **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.

AND, Metin. **The Pictorial History of Türkish Dancing**, Dost Yayınları, Ankara, 1976

AND, Metin. **Türkish Miniatüre Painting The Ottoman Period**, Dost Yayınları, İstanbul, 1987.

ATAMAN, Ahmet Muhtar. **Musiki Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, [illegible].

ATAMAN, Sadi Yaver. **Türk Halk Oyunları:1-Barlar**, Sonelan Yayınları, İstanbul, 1977.

ATAMAN, Sadi Yaver. **100 Türk Halk Oyunu**, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul, 1975

AVŞAR, Mehmet Ercan. **Halk Oyunları Müziği, Giysileri ve Düğün Gelenekleri İle Manisa**, Manisa'yı Mesir Tanıtma ve Turizm Derneği Yayını, İzmir, 198[illegible].

AYDIN, Cengiz. **Okullarda Halkoyunları**, Karınca Matbaacılık, İzmir, 1981.

AYKAN, Şevl - KAHVECİ, Leyla - GÜLŞEN, Lütfi. **Müzikli ve Açıklamalı Halk Dansları**, Atom Matbaası, Ankara, 1968.

BAHRİ, Maallan Hasan. **Anadolu Köy Düğünleri**, Hazırlayan: Ömer SEKMİKLİ, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Türk Halk Oyunları Topluluğu Yayınları, Ankara, 1979.

BAL, Jabağı. **Çerkesya'da Sosyal Yaşayış - Adetler**, Fon Matbaası, Ankara, 1969

BARKAN, Murat. **Görüntüsel Anlatımda Müzik ve Renk İletişimi ve Etkisi Üzerine**, Bitirme Tezi, Yöneten: Doç. Dr. Oğuz ONARAN, Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi İletişim Bilimleri Fakültesi, Eskişehir, 1980-1981.

BARLAS, Uğurol. **Kayseri Düğünleri**, Yarkaş Kitabevi Folklor Yayınları 2, İstanbul, 1965

BARLAS, Uğurol. **Hakkari İli Evlenme Töre ve Törenleri**, Özer Basımevi, Kırşehir, 1975

BARLAS, Uğurol - EFE, Süheyla. **Kütahya Düğün Adetleri**, Yılmaz Kitabevi Folklor Yayınları No:1, Ankara, 1965

BAYGAN, Lee. **Make-Up For The Theatre, Film and Television**, Adam and Charles BLACK, London, 1982.

BAYKURT, Şerif. **Türk Halkoyunları**, Halkevleri Genel Merkezi Yayınları No:1, Ankara, 1965.

BELIAJEUS, Vyts. **Polka**, Viltis, Vol:28, No:5, Colorado, 1970.

BUCHMAN, Herman. **Sinema ve Televizyon Makyajı**, Çeviri: Sema TUĞSAL, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1988

BULUT, Sebahattin. **Kuşaktan Kuşağa Erzurum Folkloru**, Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Derneği Yayını, Ankara, 1984

CEYLAN, Mustafa. **Tarihi ve Folkloruyla Elmadağ**, Yargıçoğlu Matbaası, Ankara, 1963.

CÖNGER, Mümtaz. **Milli Oyun Çalışmaları**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1967

DEMİRSİPAHİ, Cemil. **Türk Halk Oyunları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 148, Ankara, 1975.

DIETRICH, John E. **Play Direction**, Prentice-Hall INC, New York, 1953.

EFLATUN, **Devlet**, Çeviri:Sabahattin EYUBOĞLU - M. Ali CIMCOZ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

EYUBOĞLU, İsmet Zeki, **Anadolu Uygarlığı**, Der Yayınları, İstanbul, 1981.

FENMEN, Beatrice, **Bale Tarihi**, Sevda - Cenap AND Müzik Vakfı Yayınları:2, Ankara, 1986.

FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çeviri:Cevat ÇAPAN, E Yayınları, İstanbul, 1980.

.... **Gaziantep Folkloründe Halk Oyunları Giysileri**, Gaziantep Valiliği Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını, Gaziyurt Matbaası, Gaziantep, 1987.

GAZIMIHAL, Mahmut Ragıp, **Halk Türküleri**, Evkaf Matbaası, İstanbul, 1930.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, **Türk Vurmalı Çalgıları**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1975.

GAZIMIHAL, Mahmut Ragıp, **Ülkelerde Kopuz Ve Tezeneli Sazlarımız**, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:15, Ankara, 1975.

HAM, Roderick, **Theatres Planing Guidance For Design And Adaptation**, The Architectural Press, London, 1987.

HESENOV, Kamal, **Kadim Azerbaycan Halk Oyunları**, Hazırlayan:İslam ELER, Uğur Ofset, İstanbul, 1986.

HOFMANN, Andre et Vladimir, **Le Ballet**, Bordas, Paris, 1986.

KARADAĞ, Nurhan, **Köy Seyirlik Oyunları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978.

KERESTECİ, Ayşe, **Dansın Öyküsü**, TRT 3 Radyo Yayını, Ankara, 1989.

KESKIN, Enver, **Enver Keskin'le Halkoyunları Öğrenimi**, Kadıoğlu Matbaası, Ankara, 1975.

KOÇKAR, M.Tekin - RAMAZAN, Musa, **Kafkas Halk Dansları Öğretim Yöntemi Ve Teknikleri**, Şamil Eğitim Ve Kültür Vakfı Yayınları, İstanbul, 1987.

KONGAR, Emre, **Kültür Üzerine**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1984.

.... **Koreografia**, Shtepia Qendrore e Krijimtarise Popullore, Tiran, 1984.

MORGENROTH, Joyce, Dance Improvisations, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1995.

MUTLU, Dr.Ümit, **Kanun Metodu 1**, Günlük Ticaret Gazetesi Tesisleri, İstanbul, 1985.

NASRATTINOĞLU, İrfan Ünver, **Afyonkarahisar'da Evlenme Töreleri**, Ünal Matbaası, Ankara, 1975.

NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt:1, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

NUTKU, Özdemir, **Sahne Bilgisi**, Cilt:2, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1989.

OZANKAYA, Prof.Dr.Özer, **Toplumbilim**, Teklif Yayınevi, İstanbul, 1986.

PARRAMON, Jose M. **Resimde Renk ve Uygulanışı**, Çeviren: Erol ERDURAN, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

READ, Herbert, **Sanat ve Toplum**, Çeviri:Selçuk MÜLAYIM, Ümran Yayınları, Ankara, 1981.

.... **Repertor Muzikor Koreografik**, Shtepia Qendrore e Krijimtarise Popullore, Tiran, 1987.

SAÇAN, Ahmet, **Milli Oyunlarımız**, Önder Matbaası, Ankara, 1974.

SAYGUN, Ahmet Adnan. **Anadolu Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üstüne**. Folklora Doğru, Sayı:39, İstanbul, 1975.

SERNİKLİ, Gülaç. **Türkiye'de Oyun (Raks) Konusunda Yayınlanan İlk Yazı**, Halkbilimi Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü Yayını, Sayı:18, İstanbul, 1976.

SEVENGİL, Refik Ahmet. **İstanbul Nasıl Eğleniyordu - 1453'ten 1927'ye Kadar**. Hazırlayan: Semi ÖNAL, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.

SILVESTER, Victor. Modern Ballroom Dancing, Trafalgar Square Publishing, North Pomfret, Vermont, USA, 1993.

SÖZER, Vural. **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

SÜMEN, Meriç. **Türkiye'de Dans Sanatının Dünü, Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildirileri, Ankara, 1985.

ŞERFEDİNOV, Yahya. **Yangray Kaytarma**, Taşkent, 1979.

TEBER, Dr.Serol. **Davranışlarımızın Kökeni**. Sorun Yayınları, İstanbul, 1978.

TEKİN, Doç.Dr.Cengiz ve Diğerleri. **İnsan İletişiminin Boyutları**. Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayını, Eskişehir, 1988.

................**The Strandbook Lighting For Entertainment**. Strand Lighting Limited, England.

THOMSON, George. **Aiskhylos ve Atina**, Çeviren:Mehmet H.DOĞAN, Payel Yayınları, İstanbul, 1990.

THOMSON, George. **İnsanın Özü**. Çeviren:Celal ÜSTER, Payel Yayınları, İstanbul, 1987.

ÜNALI, Prof.Dr.İsmail. **Estetik**. Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.

VALERIE PRESTON, F.L.G. A Handbook For Modern Educational Dance, Mac Donald and Evans Ltd, London, 1963.

YALMAN, Ali Rıza. **Cenupta Türkmen Oymakları 2**, Hazırlayan:Sabahattin EMİR, Kültür Bakanlığı Yayınları:256, Ankara, 1977.

YÖNETKEN, Halil Bedii. **Derleme Notları:1**, Orkestra Yayınları, İstanbul, 1966.

Dergiler:

Folklor, Cilt 1, Türk Folklor Kurumu Yayını, İstanbul, 1969 - 1972.

Folklora Doğru, Sayı 1 - 50, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü Yayını, İstanbul, 1970 - 1979.

Halay, Sayı 1 - 10, Şafak Matbaası, Ankara, 1981.

Halkbilimi, Sayı 1 - 32, Şafak Matbaası, Ankara, 1974 - 1979.

Sivas Folkloru, 5 Cilt, Emek Matbaası, Sivas, 1972 - 1977.

Toprak, Sayı 3, 6, 7, Hoy-Tur Folklor ve Turizm Derneği Yayını, Ankara, 1976 - 1981.

Türk Halk Müziği ve Oyunları, Cilt 1, Teknik Basım Sanayii Matbaası, Ankara, 1982.

Türk Folkloru, 5 Cilt, Matbaa - 81 Tesisleri, İstanbul 1979 - 1984.

Türk Folklor Araştırmaları, 20 Cilt, Türk Halk Bilgisi (Folklor) Derneği Yayını, Yörük Matbaası, İstanbul, 1949 - 1979.

Çağlar Boyunca
İletişim Sanatı Olarak

DANS VE HALKDANSLARI

M. Tekin KOÇKAR

